UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00356500 9

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/polveredipalcosc01barb

POLVERE DI PALCOSCENICO

I

305 C

" *Semprevivi* ,,
BIBLIOTECA POPOLARE CONTEMPORANEA

II

RAFFAELLO BARBIERA

Polvere di palcoscenico

(Note drammatiche)

VOL. II — TEATRO STRANIERO

CATANIA
CAV. NICCOLÒ GIANNOTTA, EDITORE
Libraio della Real Casa
Via Lincoln - Via Manzoni - Via Sisto
(Stabili propri)

1908

ALESSANDRO DUMAS

La prima rappresentazione in Italia della **Francillon** *di* ALESSANDRO DUMAS *al « Teatro Manzoni » di Milano il 9 marzo 1887.*

I milanesi hanno avuto anche questa volta il vanto e il piacere d'una primizia artistica. Hanno assistito, primi in Italia, alla rappresentazione di *Francillon,* la nuova commedia del Dumas figlio. Ad essi non è importato di spendere settanta lire per un palco, e venti lire per un posto di platea. Forse l'amore dell'arte non entrava troppo nella smania affannosa di occupare i migliori posti: ciò che importa, ciò che solletica nel mondo gaudioso è di « esserci » e di far ondeggiare la piuma del proprio cappello, di far

risplendere i propri diamanti. Una bella signora non doveva mancare alla prima rappresentazione della *Francillon*, e doveva trascinarvi il proprio marito in cravatta bianca perchè imparasse dalla nuova eroina del Dumas come le donne tradite dal legittimo consorte sappiano vendicarsi allegramente.

E questa sera mogli elegantissime e mariti in marsina formavano quello che dicono un « bel teatro ». Le prime sfoggiavano un sorriso vittorioso; sporgevano la testa in atto di sfida; si sentivano le padrone, le regine della « situazione » — poichè Alessandro Dumas figlio aveva scritto ad esaltazione loro e a mortificazione dei signori mariti una nuova commedia piena di spirito cavalleresco, e anche un po' di quell'altro!...

I mariti avevano un'aria da olio santo. Stavano in piedi accanto alle loro provvisorie sovrane, mogi, mogi come cani battuti. E chi li batteva era il flagello del Dumas. Questi volle dimostrare con la *Francillon* come la donna onesta abbia il diritto di

esercitare la legge del taglione sul proprio compagno che, per mancanza forse di memoria, architetta con piacere gli sfregi più abili nell'edificio matrimoniale, anche allora che quest'ultimo è eretto di fresco.

Francillon piacque assai. Ma la parte più intelligente del pubblico vi scorse riflessa la verità come in uno specchio?... Ne dubito perchè *Francillon* è, in parte, artifiziata. Ma il pubblico vi scorse sopratutto la morale; questa forza della quale esso mostra tanto d'appassionarsi (in teatro) e alla quale sorride, cogli occhi luccicanti di gioia, quando essa signoreggia sulla scena non già nelle vesti gravi del predicatore, ma in quelle di seta, a strascico, della signora di spirito. E niente di meglio se la morale va un po' a braccietto con lo scandalo, il bel cavaliere di moda: poichè, in questa società di contraddizioni, le cose più disparate, si appaiano, le più mostruose congiunzioni si verificano: tutto sta che si appaiano bene, con ele-

ganza, con galanteria. E questo è il caso di *Francillon.*

*
* *

La storia di *Francillon* non è lunga.

Una giovane sposa ama, adora suo marito. Ella si chiama *Francillon* (nomignolo familiare di Francine) contessa di Riverolles. Egli si chiama conte Luciano; è ricco e non conosce nemmeno di vista il lavoro. Luciano passò dalla vita del *viveur* a quella coniugale, senza abbandonare del tutto gli svaghi viziosi della prima.

Sì, è vero: egli la ha amata sua moglie, Francillon, ma per due anni soltanto,—i primi del matrimonio,—e forse meno. Avanti di passare alle braccia caste, amorose, ardenti di quella creatura buona che lo rese già padre d'un bambino e che allattò il figlio del suo amore, delle sue viscere, con abnegazione ignota alla casta doviziosa titolata e inerte in cui nacque;—avanti di vivere all'ombra di una virtù senza macchia,—il signor

conte Luciano è stato l'amante d'una signorina molto rigida in apparenza e molto fragile in sostanza: la signorina Rosa Michon, che tutti i giovanotti alla moda di Parigi conoscono benissimo.

Chi ha bevuto, berrà. Le arti sapienti di certe peccatrici non si scordano. Una Rosa Michon non perderà di vista un conte Luciano; lo attirerà ancora nella sua rete. E così avviene.

Francillon se ne accorge tosto: basterebbe a provarlo a esuberanza il fatto che quel caro signore, di notte, la lascia sola, — sta fuori di casa, e, soltanto la mattina, rientra stanco, va a letto « e non la sveglia ».

— « Ma bada, dice offesa, esasperata al sommo,—bada dice Francillon al marito, mentre, a tarda sera sta per lasciarla sola colla scusa che deve trovarsi cogli amici al veglione dell'Opèra:—bada che, se io arrivo ad avere la certezza che tu mi tradisci, dopo un'ora io tradirò te!

L'accento di Francillon, nel pronunciare

questa minaccia è quello della donna decisa a tutto. Il suo carattere è quello di una donna brava, onesta, ma un po' eccentrica. Il peggio è che suo marito non la conosce; non la prende nemmeno sul serio; e nell'atto di congedarsi da lei, battendole leggermente la spalla, le risponde:

— « Quando una donna onesta tiene di questi discorsi, ha la febbre, ed ha bisogno di riposo. —

E parte. Va al veglione dell'Opèra. Francillon, febbricitante davvero, ma d'una febbre diversa da quelle che si guariscono col chinino, si mette un mantello e lo segue. Ella vuole scoprir tutto. È il suo diritto.

Avvolta in un domino nero, esce precipitosa, corre a piedi, per le strade, entra al veglione dell'Opèra, sola, e scorge Luciano, il *suo* Luciano, che, seduto nel fondo d'una loggia con Rosa Michon, la vezzeggia, ammirandole la lunga capigliatura disciolta e le depone un bacio sulla nuca! Francillon a quella vista freme, ma si contiene e va die-

tro ai loro passi. Essi partono insieme e si fanno condurre alla *Maison dorée,* al *restaurant* ben noto agli scapoli dissipati e dissipatori e ai mariti viziosi; e là, restano insieme, a cenare, in un gabinetto riservato, soli.

Francillon, l'impeccabile Francillon, deve consumare la sua minaccia... Avvicinata da un giovanotto, ne accetta senz'altro il braccio e, con lui, va arditamente alla *Maison dorée.* Anche lei pende in quel baratro elegante, e si fa dare dal cameriere il gabinetto n. 9, attiguo a quello dove si è rifugiato allegramente il marito coll'antica sua amante, e ordina la stessa cena di lui. In balia d'un ignoto, cui non rivela il proprio nome, e col quale non divide certo la cena sontuosa perchè l'emozione non le fa ingoiare che due ostriche e mezzo calice di sciampagna,—ella ascolta le risate penose e i silenzi più penosi ancora... della coppia felice.

Quando Luciano ritorna a casa, Francillon vi è già ritornata, e lo attende. « Si; io gli

racconterò tutto », ella dice fra sè, e, quasi assapora la strana vendetta. E, difatti, appena s'incontra nel marito gli svela com'ella lo abbia seguìto, come abbia scoperto le sue tenerezze con Rosa Michon e come ella, Francillon, o meglio Francina, contessa di Riverolles, abbia mantenuta la parola...

Luciano non crede, non vuol credere: gli pare enorme ciò che la moglie, un giglio di virtù, gli va ripetendo con tanta insistenza. — « Credetelo pure, ella conclude, io ve lo giuro ». — Su che cosa me lo giurate? — egli domanda alla fine più che mai spaventato. — « Sul mio onore! » grida Francillon. — « Su quale onore? » — incalza Luciano. E Francillon: — « Sull'onore di ieri ».

Il colpo è decisivo.

Per Luciano, ogni dubbio è svanito. Egli vuole ora conoscere colui che lo ha disonorato, e vuol separarsi legalmente dalla moglie. Chiama in fretta suo padre, un vecchio gentiluomo pratico di mondo, e i suoi amici più intimi.—Suo padre gli dà dello scioc-

co, e pretende di renderlo persuaso che colpa non c'è, e che, anche se ci fosse, la colpa vera sarebbe sua. Gli narra, al proposito, un'antica storiella, alquanto lunga,—e finisce coll'esortare il figlio a dimenticar tutto, a perdonar tutto e a baciare sua moglie.

Ma Luciano non vuol sentirlo: per ottenere la separazione dei beni eccetera, eccetera, chiama per telefono il notajo.

« — Nè Otello, nè Fernando (alludendo alla *Favorita*) ma Sgannarello!... E non ha pensato che al notajo,—prorompe Francillon alla sua amica Smith; la quale non crede, nè vuol credere affatto che Francillon per pura rappresaglia sia caduta sì in basso.

E siccome il notajo non c'è, arriva, chiamato (sempre per telefono) il primo aiutante di esso, un giovanotto, ch'è un bel giovinotto.

— Eccolo il vostro rivale della *Maison dorée* — esclama Francillon additandolo al marito! È lui! Interrogatelo, se potete!... »

Gli amici di Luciano, con abili interroga-

zioni, fanno raccontare da quel giovanotto la sua notturna avventura galante. E quel garbatissimo giovane, con reticenze maliziose, fa comprendere a loro e al conte Luciano, lì presente, che dalla dama ignota ebbe tutti i favori, tutti... e ch'egli è perciò l'uomo più fortunato di Parigi.

— No, no, ribatte la signora Smith—quando il giovanotto è licenziato.—No, non è possibile! Non sono donna, se io non vado fino in fondo alla verità. E vi andrò.

Fingendo con Francillon un accoramento lagrimoso (mentre Luciano e i suoi amici stanno, non visti, a sentire) la signora Smith ripete all'amica ciò che narrava poco prima il giovane aiutante del notajo, aggiungendo com'egli abbia raccontato d'averla posseduta.

— Ha mentito! urla allora Francillon con un accento la cui eloquenza non può esser dubbia. E il conte Luciano e compagnia bella balzano raggianti di contentezza, e la pace è fatta; torna il sereno conjugale, torna

l'idillio, e Luciano pentito riabbraccia la sua Francillon.

Qui cala il sipario; la commedia è finita.

*
* *

Dicano quello che vogliono, ma questa *Francillon* non ha assolutamente il valore della *Dame aux Camélias,* nè del *Demi-monde* come a Parigi vanno oggi ripetendo.

È una commedia ingegnosa, è una commedia persino morale; ma non è un capolavoro. Anche in questa commedia, il Dumas che vuol legiferare, che vuol tener cattedra, pulpito e tribuna, è troppo in mostra e nasconde il Dumas artista. Tutto il primo atto è bellissimo, per condotta, per dialogo. La prima metà del secondo è pure stupenda, per la scena con la quale Francillon informa il marito come siasi voluta vendicare di lui; è una delle scene più efficaci che Alessandro Dumas figlio abbia mai scritto, e dà prova della vigoria sempre viva del suo cervello. Ma il resto? Tranne la pioggia dei motti di

spirito, che diluvia da tutte le bocche, quasi che tutti i personaggi, anche lo staffiere, anche il servitore dovessero esser persone di spirito come il Dumas, tutto il resto è mediocre. Nei rari momenti, in cui il cuore umano fa sentire spontanea la sua voce, in cui il grido della passione d'amore è schietto e vibra perciò nell'animo nostro, il Dumas è splendido. Nel resto, la spontaneità è sostituita da un costante artificio. Le scene naturali corrono liberissime come torrenti; le altre invece, girano, rigirano, minacciano di impaludarsi.

Il carattere di Francillon è giusto, è possibile? V'ha chi dice di no, v'ha chi dice di sì. È vero il carattere del conte Luciano. Egli è un imbecille che crede di poter lasciare tranquillamente in abbandono una donna tutta cuore e tutta nervi come sua moglie. Non è possibile, no, che una donna, come lei, pronta a tutto, disposta a tutto, perdoni all'uomo amato il tradimento, e neppure le scappatelle. Essa non è generosa si-

no a tal punto. Lo ama, quell'uomo; ed esige perciò da lui altrettanto amore. L'affetto esclusivo di lei è prezioso: lo riconosca dunque egli ogni giorno, a tutte le ore, sempre: e lo ripaghi d'altrettanto affetto esclusivo! Guai se lo scorda! Guai se lo tradisce!

È vero, che, in fondo, Francillon non compie puntualmente la sua terribile minaccia: ella si ferma, per così dire, sulla soglia, e forse mai, e poi mai, la varcherebbe. Ma l'essersi spinta fino a quel limite è già un bel fatto: e nessuno di voi, o signori mariti, avreste piacere che la vostra Francillon, dama titolata, onesta, bella, rispettabile e rispettata, ponesse il piede in un gabinetto della *Maison dorée* col primo giovinotto, scrivano di un notajo, che le offre il braccio.

Un'altra considerazione. Il salotto dove il conte Luciano riceve al dopo pranzo i suoi amici scapoli, ne sente d'ogni colore, anche alla presenza della castissima Francillon; e questa, imbevuta di quell'aria viziata, sarà disposta (se non altro per curiosità morbosa)

a vedere coi propri occhi come sono fatti quei veglioni clamorosi e brillanti dove i mariti ritornano scapoli tanto volentieri; e colla maschera sul viso vorrà spingere persino l'occhio avido tra le fessure dei gabinetti intimi, dei quali sente vantare di continuo i capricci gastronomici ed altri ancora... Francillon agisce, adunque, non solo per impulso proprio, ma anche per quello che l'ambiente in cui vive, in cui è tenuta dal marito le dà. Francillon è dunque possibile. La logica sta di casa con lei.

Ma non è possibile, invece, non è logico il padre di Luciano. È un padre paradossale; è una di quelle false figure che il Dumas colloca sempre o quasi sempre accanto alle creature vive e vere delle sue produzioni. Come mai, o signori?... Un figlio è turbato, è offeso, è disonorato, dalla certezza della più enorme delle vendette che una moglie possa compire, e suo padre, alla cui autorità ed esperienza egli ricorre in quel frangente, non fa altro che raccontargli, calmo

e pacifico, una lunga antica storiella!... Va bene che quel vecchio padre non creda troppo alle narrazioni febbrili di Francillon e che, come uomo navigato, non si commuova troppo alle avarie coniugali e creda sciocco (com'è) il conte Luciano suo figlio; ma quella sua storiella galante che snocciola, appoggiandosi a un testo classico, mentre raffredda la situazione e mentre allunga inutilmente la commedia è un sopraccarico illogico, è una roba impossibile, che non convince, e fa ridere.

Tanti altri punti di *Francillon* non reggono alla riflessione. La punta di diamante d'una critica severa frange tutta quella cristalleria lucente, quegli specchi e specchietti messi abilmente insieme per attirare quella grossa allodola ch'è il pubblico. Il Dumas è famoso in quest'arte! Emilio Zola, suo giusto censore, glielo riconosce.

Nella *Francillon* tutti sono moralisti, tutti quanti, e a loro modo s'intende; e questo è uno dei difetti che saltano più presto agli

occhi. Ogni personaggio, come ha in tasca il suo grazioso e piccante motto di spirito, così ha pure pronto il suo dettato morale. È poi sempre il Dumas che predica per bocca loro, il Dumas che accanto alla pittura salace dei costumi moderni corrotti, pone come contravveleno il distillato d'una morale che è buona in fondo, ch'è giusta... quando non è paradossale,—ma che, se non fosse esposta coll'arte ond'egli si serve—farebbe dormire in piedi.

Si comprende come a Parigi *Francillon* abbia sollevato entusiasmo. La società che il Dumas dipinge è essenzialmente parigina. La nostra in questo suo nuovo lavoro, non si riflette che in parte. Le allusioni del Dumas trovano eco naturale in un pubblico che le conosce: nel nostro, cadono morte.

Per dirne una: a Parigi si è molto riso per il cameriere Eugenio della *Maison dorée* e che non comparisce in iscena, ma i cui motti si ripetono e la cui furberia è dichiarata. Ebbene: al Teatro Manzoni, jersera, egli non

fece nè caldo nè freddo: chi lo conosce fra noi il cameriere Eugenio?... Andate a parlare un po' coi frequentatori della *Maison dorée,* e sentirete chi è lui. Neppure il suo nome fu cambiato.

*
* *

E, adesso, due parole sull'esecuzione.

A Parigi, al teatro del Molière, la parte di Francillon fu creata dalla signora Bartet; in Italia, quella stessa parte è creata, per la prima da Eleonora Duse, che ne pagò il diritto con dieci mila lire.

Da quanto mi riferisce chi assistette alla *Francillon* interpretata dalla Bartet, questa ne fa un capolavoro di ironia, di nervosità, ma anche di passione tenera che scoppia in accenti dolorosi, e riesce perciò a far piangere il pubblico.

Eleonora Duse, invece, si limita alla sola ironia, alla sola nervosità. Co' suoi scatti, ottiene effetti rari; ma con questi soli. Ciò non ostante, dovunque ella andrà, piacerà

moltissimo, e la *Francillon* sarà uno dei suoi cavalli di battaglia; dico *battaglia* perchè anche lei lotta, anche lei combatte per un'arte che sente, che s'inviscera in lei e la rende attrice singolare e ammirabile.

Il signor Flavio Andò indovinò il carattere del conte Luciano, un po' scettico, freddo, con un'aria d'uomo superiore, mentre si presta più che leggermente al ridicolo.

Gli altri attori... faranno certo meglio un'altra volta. Ma per una prima rappresentazione della *Francillon,* messa in iscena con lusso di decorazioni, con solennità, con pretensioni altissime,—non bisognerebbe dire così.

(1887).

VITTORIANO SARDOU

Daniele Rochat, *commedia di* V. Sardou, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano la sera del 5 Giugno 1880.*

Sabato, a mezzanotte, nell'atrio del teatro Manzoni succedeva un bel fatto: il pubblico anzichè, a commedia finita, andare a casa s'agitava in questioni filosofico-drammatiche. Chi dava torto al protagonista della nuova commedia di Vittoriano Sardou e chi lo difendeva con fuoco. Non pareva trattarsi d'un personaggio teatrale, ma d'una persona vera e viva. Quest'era il segno più sicuro che la commedia aveva « interessato. » Molto vogliono significare gli applausi di una folla stipata, attenta; ma quelle fervi-

de discussioni a commedia finita volevano significare anch' esse qualche cosa.

Davanti alle questioni puramente religiose, il nostro pubblico si mantiene indifferente; ma quando un commediografo di talento le colorisce, le incarna in qualche carattere, in qualche tipo, esso si sgela, s' accalora. Come si vede, il nostro è, ancora, un pubblico artista.

Daniele Rochat del Sardou è sopratutto un lavoro d' arte, benchè l' autore seguendo il dirizzone del Dumas figlio, abbia voluto fare anche lui la sua brava commedia con intendimenti filosofico-religiosi-morali. Nel suo scopo, se tale era, è riuscito? No. Difatti che cosa prova il suo *Daniele Rochat?* Prova solo che due convinzioni religiose o due ostinazioni (come volete chiamarle) rimangono quali sono anche allora che qualche cosa di estraneo ad esse e di potente le vorrebbe scuotere e distruggere. Miss Lea è evangelica convinta; Daniele Rochat è ateo inconvertibile: l' una non vuole dirsi sposa

di lui se il pastore evangelico non impartisce ad entrambi la benedizione nuziale; l'altro, invece, è nemico d'ogni religione, d'ogni chiesa, d'ogni prete, e, quindi, ritiene sufficiente il solo contratto civile. La passione di Lea per Daniele può smuoverlo dal suo proposito? No: anzi ella, con le sue iterate dimostrazioni religiose non fa che rassodare le ostinazioni di lui: è un martello che picchia sopra un chiodo nel muro e mentre il martello batte e batte, il chiodo entra entra più e più.

La nuova commedia del Sardou, e quindi la lotta fra la credente e l'ateo, finisce come quasi tutte le discussioni che si agitano al dopo pranzo fra amici; le discussioni si risolvono in un bel nulla e tutti rimangono nel proprio riverito parere.

Il merito del Sardou è quello di avere, con un'inane questione, riempiuto cinque atti l'uno più divertente dell'altro. Infatti, quando il buon Dio lanciò sulla terra quel mago del Sardou, gli disse: « Tu sei creato

pel teatro; — tu sulla scena, farai sembrare amabile l'assurdo e pieno il vuoto; tu inchioderai il pubblico in platea dalla prima fino all'ultima sillaba che ti piacerà di scrivere. Va con Dio, o con me, ch'è lo stesso! »

Vedete il primo atto. È noto che il Sardou possiede la cavalleresca e accorta consuetudine di cominciare il vero dramma ne' suoi drammi molto tardi; l'azione non comincia mai, per lui, al primo atto ma dopo, e ciò per lasciar tempo alle signore di fare con comodo *toilette*, e ai mariti di compiere il loro chilo ch'è tante volte (egli ben lo sa) il regolatore del successo d'un lavoro teatrale. Orbene: il primo atto del *Daniele Rochat*, come il primo atto di tanti altri lavori del Sardou, poco o nulla risponde all'azione. Ma com'è bello quell'atto preso isolatamente! Che vivacità nel dialogo! Che movimento scenico! Che fusione in tutti quei personaggi che vanno e che vengono! Proviamo a scriverne noi uno di simile, e vedremo che per mandar gente chiacchierina

sulla scena sarà facile ma che, quando dovremo mandarla via, (mandarla via ragionevolmente, con bel garbo) non sapremo a che santo votarci. Vittoriano Sardou, rimane l'insuperabile prestigiatore della commedia francese.

Ma il Sardou, che sa di essere un ingegno teatrale possente, abusa della sua potenza; ne abusa anche nel *Daniele Rochat*. Egli non si contenta di buttarvi sulla scena un bel tipo artistico, ma si diverte ad allargargli le orecchie, ad allungargli un po' la punta del naso, a schiacciargli un po' la testa, a farne una caricatura del vero, come i bambini fanno coi loro fantocci di gomma. Insomma, si compiacerà di regalarci dei tipi esagerati.

Vediamolo un po' pel *Daniele Rochat*. È forse un carattere serio, proprio serio, come dovrebb' essere, quello del protagonista Rochat ?

Ammettiamo che le sue convinzioni siano salde come la sua vanità di uomo pubblico

famoso; ammettiamo che il suo *io,* per dirla coi filosofi, si sia cristallizzato nell' ateismo; ebbene, s' egli non annette importanza alcuna alla benedizione nuziale, se l'entrare in un tempio è per lui come il fare quattro passi di più per via o un giro vizioso in un corridoio, il mondo lo capirà (non ci vuol tanto !) e dirà ch' egli è uomo di spirito, ch'è uomo superiore perchè, egli, diavolo, non ha paura di entrare nemmeno per passatempo o per burla nella casa di Dio. Non è un filosofo, è un testardo; non è un tipo, è una caricatura ; mettetelo un po' nell' acqua forte della critica e la bella inargentatura che gli ha dato il Sardou scompare.

Un' altra caricatura, piuttosto che un tipo, è quel fannullone di Casimiro Fargis, esilirante e simpatico. Egli per entrare nelle grazie di miss Ester, sorella di miss Lea, si adatta a diventare... pedagogo di villaggio, laddove potrebbe dormire, come pel passato, fra le braccia d' una morbida pol-

trona; distribuisce comiche punizioni ai marmocchi insolenti che vengono affidati alle paterne sue cure, e, per assumere aspetto serio, compie persino l' eroismo di buttare alle ortiche la sua elegante cacciatora color latte e caffè e indossa filosoficamente un soprabito nero, ruvido, lungo come quello d' un vigile urbano. Fa ridere, fa stare allegri, ma porta il marchio di fabbrica del Sardou; non è una creatura artistica, veramente comica; è un' amena caricatura. E caricatura è quel Bidache amico e correligionario di Daniele. Costui è una specie di Mefistofele catoniano. Non fa che seguire Daniele; è la sua ombra; non fa che soffiargli scalmanato i soliti consigli: « Non cedere, non cedere ai predicozzi di miss Lea; resisti, resisti; rimani nella tua incrollabile fermezza filosofica... »—Anche i suoi contorni sono esagerati.

*
* *

Dell' argomento del *Daniele Rochat* fu già molto discorso quando a Parigi uscì la prima edizione della commedia. I lettori fecero allora conoscenza con mistress Pauwers, rigida propagandista evangelica, la quale con tutta serietà crede d' essere discesa in questa valle di pianto colla precisa missione di purificare e affinare le anime, e riempie perciò le tasche e i cappelli dei peccatori di cartoline sulle quali sono impressi solenni ammonimenti morali. Il suo tipo, quello di miss Ester e quello di miss Lea sono i più indovinati e vivi. Già, nello *Zio Sam*, il Sardou aveva presentati tipi o meglio caricature di signore e signorine americane: quelle giravano le Camere di commercio alla caccia di mariti gonzi e annessi milioni; queste, del *Daniele Rochat*, girano i laghi della Svizzera alla caccia di anime semplici per educarle, o anime mac-

chiate dal peccato per renderle bianche come la neve.

La stessa miss Lea, ardentissima apostola, vuol convertire a tutti i costi Daniele: « Io vi condurrò a Dio! » ella gli dice coll' accento di chi sa di vincere una battaglia. In Inghilterra o in America, se il *Daniele Rochat* varcherà l' Atlantico, susciterà curiosità non v'ha dubbio, e le cuffie delle fanatiche evangelizzatrici (*vecchie bibbie indiavolate* come le chiama il medico Bidache) si specchieranno nel quadro anglo-americano-evangelico del Sardou. Allora un pubblico di necessità più competente del nostro, giudicherà della verità o verosimiglianza, del quadro, mentre nessun altro pubblico meglio dell'italiano, educato *ab antiquo* alla comicità più schietta, potrà gustare la comica vivacità che guizza per tutta la commedia e che risalta più viva accanto a scene, nelle quali la gravità del tema è alleggerita da un dialogo alato ed è resa amena da motti di spirito gettati a piene mani da colui

che può venderne a chi ne vuole. È il dialogo brioso, sfavillante; è la forma drammatica sempre mossa; sono gli espedienti abilissimi che abbagliano e fanno perdonare tutto al Sardou.

*
* *

Daniele Rochat si è ripetuto e si ridarà più volte dalla lodevole compagnia diretta da Adolfo Drago, la quale dai teatri diurni balzò da un momento all' altro alle scene aristocratiche del teatro Manzoni con fortuna. Fragorosi applausi scoppiarono all' indirizzo delle signorine Adelina Marchi, sorella della Pia, e alla Lugo, milanese, allieva del nostro Filodrammatico. Sono tutt'e due bene intonate nelle parti che sostengono: sono naturali, semplici; di più, sono dotate di graziosa figura tutt' e due. La Lugo possiede anche un altro pregio: quello di vestirsi con garbo. Il brillante Vestri è buono; ma perchè spalanchi troppo gli occhi? Adolfo Drago, genovese, è un bel giovane

bruno, e, ci assicurano, intelligentissimo e colto, ma avvezzo com' è a recitare dinanzi a pubblici di orecchio non fino, sostiene la sua parte come se fosse quella d'un tiranno. Non ha inflessioni di voce, e butta fuori parole e parole tonanti, qualche volta, come cannonate.

(1880).

VITTORIANO SARDOU

Teodora *di* V. Sardou, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano nel maggio 1885.*

Uscendo collo sbadiglio sulle labbra a un'ora dopo mezzanotte, dal Teatro Manzoni, ci domandiamo con meraviglia se questa è la tanto strombazzata bellezza drammatica, la stupenda *Teodora* moderna, capace di affascinare la gente come l'antica? La mediocre interpretazione della Compagnia Nazionale ha prodotto in noi questo vantaggio: che, lungi dall'abbagliarci coi lenocinii dell'arte rappresentativa, ci ha lasciato vedere in tutta la sua nudità il misero lavoro che i critici parigini chiamavano « vaste fresque, brossée avec une furie, un

sentiment de la vie, une intensité de couleur et de passion qui saisissent et qui entrainent, » e che, in verità, può essere appena paragonato a un pallido scenario, a una grottesca pittura da muraglia d'un Tiepolo di cattivo umore.

Solo in questo nostro tempo dove, nell'arte come nella vita, si cerca la pompa, lo sfarzo, lo spolvero di similoro, per acciecare i gonzi, lavori come *Teodora* e « successi » come quello ottenuto dal Sardou sono possibili. Si copre la volgarità drammatica col lusso del vestiario; non ha tanta parte il drammaturgo quanta il sarto, il macchinista, lo scenografo: e perchè il senso,— sempre il senso! — sia allettato, si fa suonare, fra le quinte, un armonium, si fa cantare un ritornello, si fa strimpellare un' arpa.— Così nella *Teodora.* — Mentre, da una parte, si grida realismo, nudo austero realismo, e lo si vuole anche sul teatro, — dall' altra si ricorre a codesti effetti melodrammatici. È una delle tante contraddizioni di questa

età tumultuaria, che vogliosa di tutto, non sa alla fine ciò che si vuole.

Ma *Teodora,* perchè piaccia almeno un momento, bisogna vederla rappresentata sopra ampie scene e non già sopra un palcoscenico piccolo poco più d'un fazzoletto da naso, qual'è quello del nostro grazioso Manzoni? Bisognerà proprio vederla rappresentata dalla sola Sara Bernhardt?... I solidi lavori d'arte non hanno d'uopo, mai, de' sussidii dell'artificio per mostrarsi quali sono. La *Fernanda,* dello stesso Sardou, che abbiamo riveduta l'altra sera collo stesso interesse, collo stesso piacere di dodici anni fa, lo prova. Quanta vitalità nella *Fernanda!* Che magistero nella condotta! Quanta passione!... Proprio tutto ciò che manca nella *Teodora.*

***

Si rimprovera al Sardou di aver tradita la storia in *Teodora,* di non essersi preparato al lavoro con molta erudizione in capo e con qualche codice in tasca. Ma non è da

rimproverare a nessun artista di tradirla un po' questa benedetta storia, quando egli fa opera vera d'arte, quando crea, quando con la magia del genio ci costringe all'ammirazione. Chi potrebbe rimproverare a Tiziano o a Paolo Veronese di ritrarre nelle radiose loro tele l'architettura e i costumi della loro Repubblica rappresentando scene della vita di Gesù?... Egli è che, nel dramma, basta conservare il colorito storico, e in *Teodora* non c'è, e i caratteri son falsi; non sono caratteri d'uomini e di donne, ma di burattini e di bambole. Il Sardou svisa lo spirito dei tempi, ci cambia il bambino in culla.

Egli fa morire Teodora strangolata in carcere, a' piedi del suo amante, per ordine del marito imperatore Giustiniano, che ha scoperto le sue cabale, gl'intrighi delle sue dissolutezze: e, nella tradizione, muore di malattia, ammirata, e lagrimata da Giustiniano. Il Sardou fa di Teodora una Messalina, che scappa dal palazzo, di notte, per isfogare un

capriccio erotico con Andrea bel giovinotto che la ama. Giustiniano, che lo sa, ne la rimprovera: « Battre le pavé des rues au clair de lune, comme une brodeuse de soie, en quête d'aventures... Une impératrice!... » E, nella storia, Teodora mostra quasi ostenta decoro, lei che ha la passione della teologia, con la quale stringe vie più nelle abli sue spire Giustiniano.

Il Giustiniano del Sardou è una specie di Claudio, imbecille. Teodora è per lui una di quelle ragazze che, nate in infimo stato, cresciute mangiando pomi crudi, con le pianelle nel fango, scarmigliate, sono invano portate, un giorno, dalla loro bellezza, dal vizio e dalla fortuna in sale dorate da premurosi protettori; invano, perchè ne scappano appena lo possono, sia pure ad intervalli, per ritornare alle loro casupole, alle loro vecchie conoscenze, alle loro minestre divorate sulle ginocchia, fra le risate. Hanno la nostalgia del trivio.

La *Teodora* della storia è bensì nata da

un custode di orsi, è bensì commediante, etéra e si dà a molti, ma ama uno solo: il suo cuore è capace di elevazione. Diventato il suo amante un pezzo grosso, non la vuole più, la scaccia; ed ella furiosa d'amore, si fa battere da lui pur di vederlo e, alla fine, parte, mendica, e va raminga, di terra in terra; e poi ritorna nella sua Costantinopoli; e Giustiniano allora s'invaghisce di lei, la copre di gemme, le dà il nome di patrizia, la innalza sul trono. Arrivata là, in alto, la vertigine non coglie quella donna; a cui pare invece, che l'elevatissimo stato doni una strana chiaroveggenza. Ella vede tutto, sa tutto, fa tutto. La sua mente è acuta, capace d'ogni astuzia di governo: il suo cuore è saldo, virile, chiuso alla pietà. Non è più Giustiniano che regna, è lei con Giustiniano; o, meglio, lei sola. Così la Teodora della storia. — La *Teodora* del Sardou, non è che una fraschetta pettegola.

*
* *

Una scena capitale, che al teatro di *Porte Saint-Martin* di Parigi levò ad entusiasmo gli spettatori fu la seconda scena del quarto quadro, fra Giustiniano e Teodora. Certo si dovette all'esecuzione quell'entusiasmo. È una scena di garriti plebei che desta più fastidio che interesse. I due coniugi regali si rinfacciano le proprie debolezze; alla fine, la moglie mette in sacco il marito. Niente di più volgare di quella scena, dove la tirata secondo la vecchia scuola, non manca: « Dépose tes lauriers postiches et ton héroïsme de fer blanc, César d'Hippodrome! » declama ella contro Giustiniano. Qui si sente *Teodora,* l'antica attrice; ma la scena s'allunga, s'allunga, e cade a terra.

Tutto il lavoro è pieno di garriti, d'ingiurie, d'insulti. Giustiniano ingiuria Teodora, e Teodora, Giustiniano; Andrea amante di Teodora, ch'è un vuoto declama-

tore greco, le scaraventa addosso ogni maniera d'ingiurie, dopo di averle con ingenuità bambinesca svelato il segreto d'una congiura che doveva essere nascosta. Il popolo infine ingiuria ripetutamente Teodora; la insulta colla canzonetta:

Ah! ah! Theodora?
Alors, beauté fatale,
Tu valais un sou d'or;

con quel che segue:

Teodora, senza mascherarsi, va fra i domatori di belve, suoi antichi amici, e nessuno (oh caso raro!) la riconosce per la imperatrice! Andrea crede che sia certa Mirta, e, dopo tanti intimi colloqui con lei, non la riconosce per la moglie di Giustiniano,— lei che si fa vedere sempre alle feste del circo, sempre in pubblico!

Gente che va, gente che viene; movimento coreografico, ma poco vero movimento drammatico.

Una scena che potrebbe essere di qualche forza e d'effetto è nel quarto quadro, quando preso, nella stessa reggia, uno de' congiurati contro l'Impero, si fa immergere da Teodora, uno stile nel petto piuttosto che confessare il complice maggiore, il quale è... Andrea, l'amante di Teodora! Ma questa scena fu guastata dalla lentezza dell'esecuzione.

Tutto l'arsenale dei drammoni ad effetto, da arena, è rimesso a nuovo, ripulito, è luccicante. Non manca il solito carnefice, la catena del prigioniero. Questa volta abbiamo anche le tanaglie della tortura, e le funi con le quali, al cospetto di Teodora, si legano i polsi dell'urlante frenetico Andrea. Anche nella *Patria,* anche nella *Haine* dello stesso Sardou, abbiamo i ferri vecchi del melodramma; ma il fatalismo shakesperiano che circola nel primo, e la violenza delle passioni del secondo (dramma, assai meno fortunato, ma di gran lunga migliore di *Teo-*

dora), se non altro sbalordiscono; qui fanno ridere.

*
* *

Anche in questo dramma, il Sardou prepara magistralmente l'azione, ma troppo ne prolunga, per così dire, l'anticamera. Il dramma, che finisce con la tragedia, comincia con un' incensata all' amor proprio dei parigini. Un figlio di Lutezia viene accolto con mirabile facilità nella reggia bizantina, da Teodora, mentre altri personaggi illustri, come Belisario, attendono come lacchè, attendono a lungo, e invano, d'essere ammessi a' piedi dell'augusta. Ciò dà occasione a Teodora di lodare le grazie galliche; e ciò per un pubblico gallico o gallomane va bene. Del resto, quella prima scena fu certo suggerita al Sardou da Augustin Marrast, il quale nella *Vie Byzantine au VI siècle,* dipinge con vivacità l' imperatrice dal mantello violetto, seminato d' api d' oro, dal diadema ornato di reliquie di

santi, attesa ansiosamente da' personaggi che vorrebbero parlarle e la cui lista un eunuco consegna a lei, la divina, trepidando.

Ah, tranne le intenzioni, nulla di veramente bizantino c'è in *Teodora!* La pagina autentica di Bisanzio, di Giustiniano, di Teodora, l'abbiamo noi, italiani, nell'antica cappella di San Vitale in Ravenna, e rappresenta appunto i due potenti dominatori del Basso Impero. Quella sola, vale tutte le Teodore della scena, francese e inglese. Teodora, ingioiellata, ritta, seguìta dalle dame d'onore, è figurata in un mosaico, nell'atto che reca offerte al tempio: così è raffigurato pure Giustiniano, circondato da' suoi. Che l'imperatore abbia mandati doni al tempio di San Vitale, a questo monumento bizantino che servì di tipo in tutto l'Occidente, è noto. Ne avrà mandati anche Teodora se i mosacisti greci del sesto secolo la eternarono là, in quell' atteggiamento, in mille brillanti pietruzze. Vesti, acconciature, armi, cerimonie della Corte di Bisanzio di quel

secolo, tutto vi è esatto. Quante nuvole di incensi salirono a quella immagine di artista da circo incoronata!... Ora non attira che quelli degli eruditi d' occasione. E, domani, dimenticata la Teodora del Sardou, sarà forse dimenticata anche lei.

(1885)

Ancora col SARDOU

A proposito della sua **Cleopatra** *rappresentata al « teatro Manzoni » nel novembre 1890.*

« Where's my serpent of old Nile? » — Dov'è il mio serpente del vecchio Nilo?

Così la Cleopatra dello Shakespeare (nella quinta scena del primo atto) s'immagina che Antonio, assente, domandi di lei. Chi, finora, l'ha meglio definita?

Il dramma *Antonio e Cleopatra* dello Shakespeare, ispirato dalle pagine di Plutarco, è scucito nell'azione, con salti, con *ibis e ridibis* e anacronismi; ma è sommo nella pittura dei caratteri; lo avverte nel suo « Corso di letteratura drammatica », lo Schlegel, deriso ingiustamente da Enrico Heine e dai

pappagalli del satirico tedesco. Attraverso quelle scene (che, troncate qua e là, sono rappresentate, da qualche anno, da Eleonora Duse) — quel creatore di anime ci fa strisciare davanti il superbo serpente che avvolge nelle sue spire lascive un romano glorioso. Cleopatra è la femmina-tipo; è la seduzione personificata, benchè non sia più giovane. Ella stessa—con coraggio—straordinario in una donna, confessa la propria età matura, alla presenza di un' altra donna, Carmiana, ch' è del suo seguito:

Ricòrdati, (o Antonio), della tua Cleopatra, sebbene abbrunita adesso dagli amorosi baci del sole, *sebbene il tempo rigato m' abbia* (*il viso*) *con rughe profonde....*

Ma, appunto perchè non è più nel fiore dei quindici anni, come in quella notte (lo narra Plutarco), che avviluppata in un tappeto, si pose in una barca e si presentò a Giulio Cesare nel palazzo di lui in Alessandria incantandolo dell' apparizione inattesa e regale; — Cleopatra dominerà più tenace-

mente su Antonio. Di quante astuzie infallibili, col tempo, si è agguerrita! Si può credere alla sua sincera affezione,—alla sua « insensata passione » di cui parla qualche volta; ma sentite com' è scaltrita nell' arte di conservare il possesso:

CARMIANA. Signora (lo Shakespeare dice addirittura *Madam!*), mi sembra che, se l' amate teneramente non adottiate i mezzi necessarii perch'ei vi renda lo stesso amore.

CLEOPATRA. Che debbo io fare? Che non ho io fatto?

CARMIANA. Lasciatelo seguire in tutto la sua volontà: non lo contraddite in niente.

CLEOPATRA. Tu insegni da pazza: questo è il modo di perderlo! (*Thou teachest like a fool: the way to lose.*)

Sesto Pompeo, nel II atto, esclama: « Oh lasciva Cleopatra! Possano tutti i fuochi dell'amore infiammare i baci delle tue labbra! Unisci al potere della bellezza gli artificii dell' astuzia e le dolcezze della voluttà.

Ottavio Cesare, indirettamente, fa capire ch' egli non darebbe « un regno per paga-

re un sorriso » Ma non è contro Cleopatra ch' egli appunta lo strale. Ammira in lei la regia alterezza; e quasi se ne compiace:

Molto ci volle perchè accordasse udienza a' miei ambasciatori, e s' inducesse a credere che i suoi colleghi esistano.

A un Ottavio Cesare, nato al comando, non possono sfuggire codesti alteri riserbi, e li apprezza. È contro Antonio, più femmina di Cleopatra, ch' egli si sdegna: « Vedrete compendiate in Antonio tutte le debolezze, di cui l'uomo è capace. » Sono parole che il poeta mette sulle labbra di Ottavio.

Si pensi che Antonio (l' Antonio della storia) non solo cedette a Cleopatra e al suo primogenito Cesarione (riconosciuto ufficialmente per figlio di Giulio Cesare) l' Egitto, la Celesiria, la Cilicia, Cipro, Creta, la Cirenaica:—ma ai due figli proprii avuti da Cleopatra, Filadelfo e Alessandro assegnò i dominii asiatici: al primo la Siria e l' Asia Minore: al secondo, l' Armenia e i

paesi al di là dell' Eufrate. Una bagattella! E non basta, Cleopatra veniva così costituita capo d'un vasto impero, con la residenza in Alessandria, metropoli destinata, come dice uno storico, ad eclissare Roma e a succederle nell' impero del mondo. — Per tutto ciò, come mai un romano, non doveva essere adirato contro Antonio?...

Eppure, preferiamo il carattere schietto nelle sue deplorevoli fragilità d' Antonio, al freddo livore, all' egoismo celato di Ottavio Cesare. È un eroe, ridivenuto fanciullo, quell'Antonio. Possiede (nello Shakespeare) la nota propria degli eroi, notata anche dal Carlyle: la sincerità. La storia è ricca di valorosi che gli rassomigliano: noi stessi, abbiamo visto, nei prodi del nostro epico risorgimento, anime altissime, invitte nei pericoli e negli agguati della guerra e della diplomazia, lasciarsi pigliare come facile trastullo da Cleopatre lillipuziane. Mi pare d' avere nominato qualcuno....

Nel chiudersi della tragedia, Ottavio che

vede tolto di mezzo il rivale, si mostra con esso, morto, e con Cleopatra, umano ed equo. È quell'equità che alberga nel fondo delle anime auguste, più propria forse allo Shakespeare che a Ottavio; — allo Shakespeare, il quale ad essa mira continuo anche nei sonetti più particolari e più intimi. E poichè ricordo questi sonetti, noto come i raffinati e artificiosi madrigali, che infiorano strofe di profondo sentimento nei sonetti, fanno capolino anche nell' *Antonio e Cleopatra;* — e non sono fuori di posto, quali raffinatezze d' un mondo orientale, dove si cercavano per cura d'una femmina voluttuosa, a bell' a posta le squisitezze del bel vivere: sono preziosità alessandrine. « Ella sarà sepolta accanto al suo diletto Antonio: e alcuna tomba sulla terra non avrà racchiuso coppia così famosa » dice alla fine Ottavio e prosegue: « Catastrofi tanto grandi stupiscono coloro stessi che ne sono gli autori. Voglio che il nostro esercito con solenne pompa ne segua

il convoglio funebre; quindi marceremo verso Roma. »

Qui si vede già il vincitore che piega le bandiere sulle salme dei caduti; ma si intravvede anche l' « opportunista » che vuol far sottilmente notare la grandezza dell'epilogo da lui conseguito.

Che sono mai le irregolarità del dramma? e che sono, persino, i passi per noi moderni discretamente ridicoli (Cleopatra, per esempio, in un certo momento vuol giocare al bigliardo) dinanzi a rivelazioni di verità psicologica e storica, come questi?

Che differenza fra le ultime parole che lo Shakespeare mette sulle labbra a Ottavio, e quelle che sulle labbra di Augusto mette Vittorio Alfieri, nella sua tragedia postuma *Antonio e Cleopatra!* Com'è duro, aspro lo Augusto dell' astigiano!

Partiam, Romani; in questa iniqua terra
Tutto spira il terror; il ciel n'è impuro,
L' aer perfin e d' ogni vizio infetto!

Ma lo stesso Alfieri sosteneva che il suo Augusto, fuorchè nella prima scena con Antonio, è « sempre piccolo ». E, ci avverte subito: « se fa cattiva figura, se l'ha meritato! »

*
* *

Fa meraviglia che l'astigiano non abbia reso a dovere la Circe egizia, poich' egli era in grado di capirla; capirla quanto, e meglio di Saul. Le passioni amorose, nelle quali era cascato,—le donne in cui erasi incontrato e ai cui ritrovi indegni seppe poi così virilmente rimaner lontano, — quella sua indole appassionata, dimostrata sin dall'infanzia, secondo egli narra nella succosa, forte, interessantissima *Vita,*—potevano agevolargli lo studio di Cleopatra. Egli ne ha fatto una poverissima tragedia, davanti alla quale, sembra ricca, persino, quella di Pietro Cossa. Nella quarta scena del primo atto, la *Cleopatra* dell'Alfieri si rivela a sè stessa in uno di quei soliloqui, de' quali

egli usa per denudar l'animo de' personaggi:

. . . Alfin mi sia concesso
Strappare il vel che nei profondi abissi
D' un simulato cuor, nasconde il vero.
Antonio è vinto: e al tradimento e all' onta
Forse non sopravvisse. Il reo disegno,
Che osai formar, ecco eseguito: e tanto,
No, non dovea sperar da fuga iniqua.
Ma la metà dell' opra ancor mi resta,
E la più dubbia. Ogni misfatto è vano,
Se al mio destin non incateno Augusto.
E del suo cuor chi mi risponde? Amore:
Quel terribile nume, il sol che forse
Incensino gli eroi; quello che femmi
Arbitra del destin d' Antonio e Giulio:
Quel, ch' ispirai sì spesso, e mai conobbi,
E quello infin da cui, inerme e vinta,
Ritrassi gloria.....

Questa donna, insomma, non è altro che una crudele calcolatrice, pronta al delitto pur di regnare:

E per regnare, ardisci
Qualunque via; fra lo splendor del trono
Se celar non potrai gli empj misfatti,
Li chiuda allor, teco, la tomba amica.

Così dice a sè stessa. È la Cleopatra terribile che Orazio, in un' ode, fa conoscere.

Antonio, nell' Alfieri, è tutto furore. Furore contro Cleopatra, da' cui inganni s'accorge d' essere rovinato; furore contro sè stesso perchè invano cerca in sè stesso lo eroe d' un giorno; furore contro il dio Amore, perchè dei « furori » di tal nume fu bastante segno « seguir l' amante infida, » — Il dantesco

Ahi, cruda terra, perchè non t' apristi?

passa per la memoria del triumviro che esclama:

Terra, e tu reggi il vergognoso peso,
E a te ignoto finor, d' un vil Romano?

Se non che, il pover' uomo ama tuttavia Cleopatra; ama persino gl' inganni suoi; ama que' suoi « fallaci accenti » che

Han dell' orecchio al cor la via trovata!

Ma codesti accenti non si odono; non si ode nulla delle voluttà della *Cleopatras lus-*

suriosa di Dante; nulla di quelle orgie, di quel lusso orientale sfrenato, di cui parla Plutarco e di cui lo Shakespeare tocca in dialoghi coloritissimi; nulla di quella galera famosa, che pareva ardere sopra le acque; la galera dalla poppa d' oro massiccio, dalle vele di porpora profumate, dai remi d' argento che battevano in musicale cadenza, mentre la dea, stesa sotto un drappo d'oro, nella veste di Venere (appena uscita dalle spume) si faceva adorare dalle sue donne rappresentanti le Grazie e le Ninfe....

***

Letta la furibonda tragedia alfieriana, i cui personaggi parlano in chiave di pugillatori irritati, si sente più acuto il desiderio di rileggere la novella del Gautier: *Une nuit de Clèopâtre.* Un incanto! La Venere egiziana è dipinta maestosa, « comme une dèesse, qui va quitter son pièdestal. » Eleonora Duse e le altre attrici, le quali non posseggono *le physique du rôle,* non dovreb-

bero rappresentar sulle scene Cleopatra, perchè feriscono in noi l' ideale altiero e seducente, che ce ne siamo formati, leggendo quel pittore della penna incomparabile, e ricordando sopratutto gli affreschi superbi del nostro Tiepolo sulla vita di Cleopatra nel palazzo Labia di Venezia, e Cleopatra davanti Augusto del Guercino, e le Cleopatre d' altri artefici antichi come Guido Reni, e moderni come il Gèrome.

Sarah Bernhardt che possiede alta statura, e sa sempre acconciarsi con talento artistico meraviglioso, la immagino levarsi imponente sul palcoscenico del teatro della Porte Saint-Martin, dove ora rappresenta Cleopatra, la Sirena suicida del Nilo, — dopo Giovanna d' Arco, la contadina martire; — dopo Teodora, l' imperatrice da circo.

*
* *

La preoccupazione di Sarah nel rappresentare la Cleopatra del Sardou, fu appunto quella, che, secondo gli storici, la peccatrice

d'Egitto nutriva, oltre, al resto: le attrattive degli ornamenti. Quando parlava agli amici (dicono i suddetti storici, ma nessuno d'essi certo l'ha udita) Cleopatra spiegava la malia della voce più armoniosa. Sarah, che ha lo stesso dono divino, è dunque, maggiormente a posto. E ciò è molto; ma non è tutto. Pur troppo, il Sardou, ch'è precipitato in una decadenza grottesca, abborracciò per lei un dramma, il quale non merita lungo, serio esame, ed è solo un trionfo abbagliante degli scenografi, degli attrezzisti e della sartoria. Affermano che sono imitate dallo Shakespeare, le sole parti buone del dramma; e sono, invece, del Sardou le parti cattive. L'autore parigino ha visto in Cleopatra specialmente quello che l'Alfieri, austero, non volle vedere: il lusso.—Volevano adunque, rappresentare « la pompe asiatique, la grandeur ègyptienne, la délicatesse et la depravation greques, la force et la licence romaines, réunies dans une seule femme?... »—Tutto ciò Enrico Houssaye (sono

queste parole sue), aveva già trovato in Cleopatra. L'intuizione dello Shakespeare è così giusta, così profonda nel rendere i caratteri nei varii loro ondeggiamenti, che nessuno dovrebbe ritentarne la prova altissima senza arrischiare di far una mediocre figura.

Ma Cleopatra tenta sempre nuovi Cesari, nuovi Antonii, nuovi Ottavi in sessantaquattresimo, e li fa poi mangiare a colazione dagli aspidi della critica. Così avvenne di una fila lunghissima di poeti tragici: dall'Jodelle, che a vent'anni, nel 1552 osò una *Clèopâtre captive,* al nostro Cossa, che riempì sei quadri di rettorica. Eppure, l'Jodelle, a' suoi tempi fu levato agli astri davanti a Enrico II che stava fra gli spettatori; e il dramma del Cossa strappò applausi alle nostre platee affollate. Peraltro, nel poeta romano, che pur amava l'arte con culto religioso, è giustizia riconoscere lo sforzo fatto nel cercar di rendere l'ambiente di colei che signoreggiava, filtro vivente, scaltra fascinatrice orientale nella vita, e romana roma-

nissima nella morte. Ma a ciò bastavano in iscena un povero incantatore di serpenti vestito di rosso? o quattro schiavi dalla faccia tinta di nero fumo, ed altre bazzecole? Pietro Cossa fallì; ma aveva tuttavia mirato giusto nel tentativo di circondare d'un' aureola di grandezza l' ultima regina egiziana che, se vive male, muor bene;—aureola che a una Messalina non era possibile. Nel monologo del quarto atto, tale grandezza si accenna; ma poi dilegua.

Ma guai se si dovessero esaminare tutte le Cleopatre di tutte le letterature! Non la si finirebbe più. Il Corneille, il Marmontel, il Lacroix vogliono essere annoverati fra i sedotti da lei. Victor Hugo fu sul punto di essere preso al laccio; ma si ritirò in tempo dalla leonessa. Vi è cascata, invece, una donna: Madame di Girardin. L' autrice parigina, nella sua tragedia, mira a fare di Cleopatra un tipo affascinante, sublime, benchè colpevole: corre dietro alla sublimità,

e raggiunge l'enfasi. Ella definisce così, in versi victor-hughiani, la figlia coronata di Tolomeo:

Elle est reine toujours.... mais aussi toujours femme;
Dans cet être si frêle on sent une gran âme;
A travers la faiblesse, on sent la royaute;
On tremble... on est vaincu... mais avec voluptè!...

Bene. Ma l'esagerazione guasta subito:

Sa pensèe est un monde....

Un venerabile signore, che si dimenava una sera, poco contento, su una poltrona del teatro Manzoni di Milano, dove Eleonora Duse aveva rappresentati alcuni frammenti della tragedia dello Shakespeare, mi raccontava, della Rachel che avea vista nel 1847 a Parigi, appunto nella *Clèopâtre* di M.me di Girardin.

— Se l'aveste veduta! Pareva una regina autentica! Che incesso, e che atteggiamento!

Fu detto che, se il naso di Cleopatra fosse stato un pollice più lungo, gl' interessi del mondo sarebbero andati diversamente. E allora neanche Vittorian Sardou avrebbe scritto un altro dramma da arena.

(1890)

DI NUOVO IL SARDOU.—E. PAILLERON

Commedie del Sardou — Pailleron — Feuillet—Balzac—Molière—Bersezio.—La Compagnia drammatica Emanuel e la Compagnia piemontese.

Abbiamo visto passare sulle scene del Teatro Manzoni una serie di commedie in parte vecchie che, come il *Mercadet* del Balzac parevano nuove, e in parte nuove che, come la *Crisi* di Ottavio Feullet, erano vecchie. La stessa *Odette* del Sardou ci giunse coll'ultimo treno: il pubblico del Manzoni dovette vederla tardi e piangere tardi con lei.

Quante lagrime ha fatto versare l'*Odette!* E ne farà versare sempre, anche da ciglia che sono avvezze a rimanere asciutte davanti ai tristi spettacoli della vita.

Chi saprebbe spiegare questa potenza dell'arte, potenza più irresistibile, più forte talora della stessa realtà? Egli è che l'arte mette in rilievo ciò che nel mondo spesso ci sfugge; egli è che l'arte concentra, condensa ciò che succede sparsamente; l'arte ci costringe a osservare e a sentire. È questa la sua tirannia e il suo trionfo.

L'*Odette* è certo un gagliardo lavoro, e (strano!) la vera sua forza sta nella debolezza. La sua forza sta appunto nella commozione più tenera e nelle lagrime. Strappate a *Odette* la straziante scena che succede all'ultimo atto fra madre e figlia, e avrete un dramma quasi insignificante.

Il primo atto venne giudicato fortissimo. Ma veramente, più che forza c'è violenza, Certo è denso di cose e di fatti. Non si potrebbe ideare più affollamento, più affastellamento di vicende: il movimento non potrebbe essere più vario e più rapido. Un marito onesto, gentiluomo, ritornato d'improvviso di notte nella casa conjugale, scopre l'amante

della moglie; la quale, tacita, s' avanza nell'ombra per abbracciare l'amante ed è afferrata invece dal marito, a cui, non potendo negare la propria colpa, la confessa con sfacciataggine, con cinismo perverso. Il marito furente la scaccia di casa, lì per lì, come una cagna lebbrosa, nel cuor della notte, con pochi panni addosso, sola. In scena, per tutto l'atto è un andirivieni di persone; amici di Odetta, la moglie colpevole; servi: è un venire e un disparire di lumi: il marito che arriva, l'amante di Odetta che prima arriva, poi parte, poi ricomparisce e parte di nuovo; Odetta che sulle prime passeggia spensierata, calma, di nulla timorosa, poi smaschera il suo cuore cattivo ed è costretta a fuggire, mentre insulta il marito disonorato. E poichè Odetta ha una tenera bambina e la vuole, — la bimba, a un cenno del conte, che recisamente gliela nega, è portata da un appartamento all'altro della casa; e sulla scena si vede passare addormentata fra le braccia d'una governante la piccola creatura:

colei che, un giorno, divenuta grande e sul punto di sposarsi all'uomo incosciamente amato, farà vergognare la rea madre, e ne determinerà il suicidio.

Gli ingredienti di questo primo atto sono tali e tanti che un altro scrittore, il quale non fosse padrone degli effetti scenici, impasterebbe un bel pasticcio. Il Sardou non si confonde. Con la sua mirabile disinvoltura, aggruppa il tutto con arte e riesce, come sempre, chiaro.

Il primo atto dell'*Odetta* fa sul pubblico l'effetto d'una cannonata. Il pubblico ne rimane scosso, e si domanda: che cosa succederà? Ed ecco la curiosità già suscitata, ecco lo spettatore inchiodato sulla sua sedia. Diavolo d'un Sardou! Nell'inchiodare è maestro.

Ma la potenza vera dell'*Odette* sta nell'ultimo atto. È in quello dove il Sardou tocca altezze non mai prima da esso attinte. Quell'atto è più tragico di tante tragedie togate, e fa piangere i cuori sensibili.

In nessun lavoro, il Sardou spiegò un'arte

così commovente, egli che, avendo sortito un ingegno comico spiccatissimo, è beato quando può far ridere.

***

Il mondo della noia del Pailleron *(Le monde ou l'on s'ennuye)* rappresentato dopo l'*Odette*, ottenne l'effetto opposto. Suscitò scrosci di risa e mandò a letto la gente ilare e contenta. Il Pailleron volle mettere in caricatura i salotti parigini dove si fabbricano le reputazioni letterarie, dove poeti tanto inediti quanto noiosi, leggono i propri lavori soporiferi e sono applauditi, dove sdolcinati professori elemosinano coi sorriri la valida protezione di dame eleganti e influenti.

Come caricatura la commedia del Pailleron è riuscita bene: come lavoro d'arte è solo riuscita bene nel primo atto, ch'è un atto lungo, interminabile; eppure chi s'accorge della sua lunghezza? È intessuto con arte così fina, il dialogo s'intreccia così naturale, e il brio serpeggia così vivace che si gode

e il tempo vola. Il sorriso comincia a spuntare sulle labbra al primo motto di spirito: « A vent'anni, voi eravate repubblicano!— osserva un personaggio a un'altro. « Sì, risponde quegli: ero per la repubblica, la scarlattina della politica! » E si finisce col ridere; si finisce coll'applaudire, e coll'esclamare: quanto buon umore!

Ma i motti di spirito (e la commedia del Pailleron n'è tutta tempestata) non bastano a costituire la vera comicità, quella dei grandi comici si chiamino Molière, si chiamino Goldoni. Bisogna che siano comici i tipi, e comico l'ambiente. Ora nel lavoro del Pailleron, la caricatura maliziosa tiene quasi sempre il luogo della vera *vis comica.* Negli atti successivi al primo l'arte decade, diventa quasi volgare; e i personaggi non solo paiono burattini, ma si vede anche la mano del burattinaio che regge i fili e li move. Difatti, di quale valore artistico sono quelle scene d'appuntamenti più o meno galanti che succedono, di sera, in un giardino, mentre due o tre

persone nascoste fra gli alberi, vedono tutto, sentono tutto, godono tutto? E nemmeno l'effetto è raggiunto, perchè quelle scene son vecchie, perchè i mezzi che il Pailleron adopera furono adoperati da cento altri Pailleron: si sanno a memoria.

Un tipo emerge fra tutti e salvo la commedia, che si ripeterà chi sa quante volte e dappertutto, perchè le canzonature piacciono sempre. È il tipo d'una vecchia gran dama allegra, piena di spirito sottile e caustico, che sa superare ogni scoglio della vita col suo agile brio giovanile. È più vecchia di tutti, e nello stesso è la più giovane di tutti. Ella rappresenta la generazione che passa, soddisfatta del suo ieri, e ancora dell'oggi.

*
* *

Il *Mercadet* del Balzac, nuovo pel teatro Manzoni, non andò a' versi del pubblico, già avvezzo alle commedie bene architettate, ricche di sorprese e curate anche nei partico-

lari. Il lavoro drammatico del Balzac, è un capolavoro che non morrà; ma, per il pubblico, è del vecchio stampo. Il Balzac il profondo psicologo, curò solamente e sommamente il carattere del suo protagonista, ch'era quello che gli premeva; e trascurò il resto. Che importava a lui degli altri personaggi secondarii? Gli bastava sbozzarli, farne delle macchiette. Qual valore aveva per quell'alta severa mente d'artista l'effetto scenico? Gli sarebbe parsa volgarità il ricercarlo. Il Balzac gettò sulla scena vivo, vero, il cosidetto affarista. Lo mostrò in tutti i suoi lati, ne svolse tutte le pieghe, ne palesò i pensieri più reconditi, ne seguì i più obliqui avvolgimenti del cervello. Il suo *Mercadet* è una creazione al modo del *Misantropo* del Molière, pure rappresentato nei giorni scorsi sulle stesse scene; è una creazione isolata, è una figura, una grande figura, artisticamente parlando; ma il pubblico moderno non sa che farne delle grandi figure solitarie, preferendo le figurette, i figurini, purchè agiscano

tutti, purchè ballino magari tutti insieme, come gli automi dei suonatori girovaghi.

Alla rappresentazione del *Misantropo*, nuovo anche questo pei milanesi, non assistevano cinquanta persone! E m'immaginavo di vedere in teatro tutte le persone colte o almeno quelle che affettano d'esser tali! Il capocomico, benchè non lo abbia detto sui manifesti, si è servito della traduzione in versi martelliani, o meglio della riduzione che ne fece Riccardo Castelvecchio. La musa del Molière, attraverso a quella del Castelvecchio, mi parve alquanto travisata, ma non già fino al segno da guastare la verità dei caratteri e cancellare l'impronta di quel genio comico immortale. Si è fatto bene a recitare il *Misantropo* del Molière: di quando in quando qualche ritorno alla grandezza comica antica fa bene, come la maestà delle montagne e del mare dopo d'essere vissuti nella nostra società piccola e superficiale.

*
* *

Invece, la *Crisi* di Ottavio Feuillet non meritava l'onore della recita, benchè non fosse stata mai rappresentata al Manzoni. Sulla scena, s'invecchia presto: fra innumerevoli lavori, uno appena non mette le rughe, e, fresco, sfida i secoli. La *Crisi* ha molte rughe, ha molti sabbati sulle spalle e rassomiglia come fattura e anche come argomento ed altre vecchie commedie lasciate da un pezzo nel dimenticatojo.

Ottavio Feuillet si è detto: nella vita conjugale d'ogni donna arriva un momento in cui si sente tentata e trascinata a cadere: ecco la crisi di lei, crisi terribile pei poveri mariti; e il marito della protagonista la teme ad ogni istante e, uomo nullo com'è, non sa scongiurarla e all'uopo si rivolge alla protezione d'un amico... Lo immaginate voi un pover'uomo, che ha paura del fuoco e butta un tizzone acceso sotto il suo letto matrimoniale? — La *Crisi* del Feuillet è as-

surda. E almeno divertisse!... Quante assurdità sono divertenti!

*
* *

Nanà, tolta dal romanzo omonimo di Emilio Zola dal signor Busnach, comparve alla fine, desiderata dagli adolescenti e dai libertini.

Che drammaccio! E non si può dirlo neanche un dramma, ma una serie di scene scucite e sgangherate. Gli avvenimenti succedono alla carlona e all'improvviso, senza preparazione, senza che nessuno li sospetti. Filippo Hugen, per esempio, diventa spasimante di Nanà da un momento all'altro, e non si capisce come, dopo una semplice calata di sipario, si riduca al disonore per lei. Bisogna lavorare di fantasia, o, meglio, ricordarsi le pagine analitiche del romanzo per giustificare i mutamenti di Filippo Hugon. Il primo atto, con quelle scene di volgare prostituzione, ci nausea; gli altri annoiano. Parlando del dramma *Nanà,* non si può

parlare sicuramente di arte. L'arte, come i liberali che fuggivano un giorno le ricerche della polizia austriaca, è assente e d'ignota dimora. Siamo nel brago del mestiere; siamo i Filippi Agenti della scena!

Manco male che a compensarci della sciatta *Nanà*, è venuta una bizzarria comica in tre atti di Vittoriano Sardou, dal titolo appetitoso *Frutto proibito*. Non è una commedia, è una farsa in tre atti, buttata giù senza pretensione, più per divertimento, per trastullo della mente, che per regalare il teatro d'un nuovo lavoro. Non c'è novità nessuna nel soggetto, ch'è più vecchio della rupe tarpea. Un giovinotto parigino ama una vedovella e vorrebbe sposarla. Ma... c'è un *ma*, questo *ma* carceriere che apre una prigione. Quel bravo giovanotto ha un' amante; la moglie d' un gioielliere, la quale è un giojello d' amante essa stessa, chè, vestita da uomo, insegue il suo caro per impedirgli di sposarsi. Ella non vuole assolutamente che pronunci il fatal *sì;* ma, a con-

ti fatti, il parigino si trova bell'è sposato. Le piacevolezze del dialogo infiorano il vecchio canevaccio.

*
* *

Ed ora due linee sulla interpretazione. La compagnia Emanuel mise molto amore nell'interpretazione di varii lavori, anche noti, che venne rappresentando in poco più d'un mese. Dove mancava l'ingegno, suppliva la diligenza. Talora lo sforzo era palese, ma era palese anche il buon volere. Tuttavia Giovanni Emanuel vola come aquila sui suoi compagni d'arte: egli è veramente quello che si chiama spesso con amena facilità, un grande artista. Lo abbiamo salutato grande nel *Mercadet,* nell'*Odette*, e nella più antipatica produzione, che siasi mai vista: nel *Bastardo.* Si capisce ch'egli studia con profondità la propria parte e se l'inviscera. Ha un raro talento della misura, è sobrio, è possente nella semplicità come il Salvini.

Al teatro Manzoni, è subentrata alla com-

pagnia Emanuel la buona compagnia piemontese di Torino, dove recita il Gemelli, e che ci venne con un carro di novità vernacole.

La prima fu la commedia del Bersezio, l'autore d'un capolavoro che non morrà: *Le miserie d' monsù Travet.* La sua nuova commedia s'intitola ***Bastian Contrari,*** la quale, a Torino, venne replicata molte sere: invece qui fece una effimera comparsa sui manifesti. Non commove troppo, non diverte troppo la nuova commedia di quell'infaticabile e simpatico scrittore; eppure si regge e cammina sul palcoscenico a suo agio, senza scosse convulse, senza corse indiavolate. *Bastian Contrari* è una commedia per la buona gente di casa.

(1882)

EDMONDO GONDINET

Les grands enfants, *commedia dei signori* GONDINET *e* MARGALIERS, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano la sera del 25 novembre 1880.*

Tre atti; quindici personaggi; commedia che degenera in parodia; tinte drammatiche che stonano col fondo comico e grottesco.— Un atto, il primo, metà dilombato e noioso, ma spiega il titolo; — un atto, il secondo, vivacissimo per tratti di spirito e posizioni nuove e ridicole; il terzo, l' ultimo — partecipa dello straordinario brio del secondo e della noja della prima parte del primo atto. Nessuna unità nella commedia; ma quadri dimostrativi e nello stesso tempo dissolventi; nessuno studio dei caratteri, nes-

suna nobiltà d'arte, nessuna serietà nell'intento.

Gli autori, Gondinet e Margaliers, trattarono la questione di moda, e fugace: il divorzio. Non isvolgono per altro la tesi: ci offrono ridendo varii lati del prisma della questione; e ci lasciano, ridendo, a commedia finita, colla stessa opinione che si aveva prima. Nulla essi provano, e nulla vogliono provare. Se vogliamo levarci a nobili altezze artistiche, pur nell'àmbito della questione del divorzio che parrebbe refrattaria alla grand'arte, assistiamo alla *Madame Caverlet* dell'Augier. — Coi *Grands enfants* si rade il pavimento.

Ma questa commedia ha divertito iersera il pubblico del Manzoni! Fiochi i tentativi di disapprovazione: si levarono invece risate interminabili. Si applaudì ai motti di spirito che non son raccattati, ma si sprigionano dall'argomento, dalle viscere buffe del lavoro. Ci vorrebbe un lungo articolo per provare tutto quanto abbiamo espresso a sec-

chi colpi di penna; e una penna d' oca basterebbe essa sola per annientare con la sua punta la bolla di sapone iridata che hanno soffiato su su, alla ribalta, i due veri *grands enfants,* i due collaboratori Gondinet e Margaliers. Il genere del primo c'è tutto; genere Labiche degenerato che fa ridere senza far pensare; che, con talento, pianta posizioni palpitanti, e le discioglie subito colla ingegnosa parodia. Il Voltaire, un giorno a chi lo rimproverava di non aver voluto capire che le conchiglie fossili trovate sulle montagne erano testimoni di alluvioni preistoriche oh, disse, per quattro conchiglie non mi riscaldo! » — Tutto si può troncare collo spirito; tutto seppellire sotto la risata; ma sarà spirito di fina lega?... sarà risata, che, come quella del Molière, sveglia le coscienze?

Il Trezza, ne' suoi *Nuovi studi critici* afferma che la drammatica è già morta, e non è vero. Ma se l' egregio filosofo allude alla

drammatica dei *Grands enfants,* ha ragione: quella non è drammatica; è scherzo.

***

E perchè poi *Les grands enfants?* — Nella prima parte della commedia, si spiega. Lo spiega uno di quei fatui personaggi col cappello a cilindro che attorniano la signora Enrichetta di Morangis, Penelope collo strascico di raso. I bambini vogliono i fantocci che possono rompere; gli altri bambini, gli allungati, quelli colla barba, vogliono i matrimonii che si possono disfare. Ecco la spiegazione del titolo della commedia; ma quanti lo hanno potuto afferrare?

***

Sulla scena — è curioso! — tutti giocano al divorzio. Due coniugi di ventidue anni, al balenare del progetto della nuova legge sul divorzio, vogliono separarsi bruscamente e sono i tipi più esiliranti, benchè l'arte non li abbia elevati a caratteri. Una si-

gnora valacca è già divorziata dal primo marito, ma vuol divoziarsi anche dal secondo, per pigliare il terzo. Ella gioca alle carte; il figlio del primo letto, un marmocchio vestito da pagliaccio, pieno d'argento vivo, scompiglia le carte e fa indispettire i giocatori. « Oh, non si può giocare neanche in famiglia! esclama la signora valacca... » E, davvero, ella era in famiglia; con lei s'erano messi a giocare al tavolino verde il primo marito, il secondo, e un altro; tutti buoni amici, tutti in perfetta armonia, tutti beati della loro posizione normale... secondo la legge del divorzio. — Gli stessi fanciulletti (ce n'è una nidiata! un vero asilo infantile!...) giocano anch'essi al divorzio davanti a un sindaco della loro età, improvvisato, e hanno gli occhi aperti più di noi, di voi, di tutti quanti: — mostricciatoli dai capelli d'oro.

Ma, come finisce il bel gioco?... Come quelli che si fanno all'ora di ricreazione negli educandati: tutte le ragazze mettono fuori

dei soldi, ma, a gioco terminato, tutte li ritirano. Difatti, che cosa succede? Il giovanotto indefinibile, che doveva diventare il terzo marito della signora valacca, non ci pensa più e sposa una bionda Margherita dalle lunghe treccie, che lo ama; i due coniugi stagionati tornano a braccietto all'ovile, e la Morangis, Penelope che ha delusi i Proci (che non si vedono) si riannoda al marito.

Che ridicolo quel marito! Con quel pallore sentimentale, — pezzo romantico della scuola del Dumas figlio, prima maniera, lanciato in mezzo alla farsa indiavolata! Che originalmente buffa la scena di quella valacca, che vive disinvolta fra più mariti! Che strillante e stonata l'ultima scena del secondo atto, alla festa di ballo, dove un padrone di casa si permette verso un'onesta dama, ciò che un lacchè non oserebbe coll'amante de' suoi amici nell'osteria!

Nell'ultima scena della commedia, una bambina riunisce i genitori divisi, e qui si pensa alle delicatezze dell'*A tempo* di En-

rico Montecorvoli. I babbi si inteneriscono — felici loro! — ma le viscere marmoree dello scrivente pur troppo non si commovono, perchè è una posizione patetica, fusa male col resto, ed è gustata da quel marito-padre, venuto dall' Oriente, alquanto goffo, poveretto!

Due piccoli capolavori abbiamo ammirati jersera: gli stupendi abbigliamenti della signora Marchi-Maggi, ma più un artista che coll' interpretazione, fa apparir argento lo stagno del carattere di Dominois: il Novelli.

(1880).

FRANCESCO COPPÉE

Severo Torelli, *tragedia di* F. Coppée, *rappresentata al «Teatro Manzoni» di Milano, nel gennajo del 1885.*

Funerali, adunque, al *Severo Torelli* di Francesco Coppée; funerali, e non di prima classe! La critica de' giornali quotidiani di Milano trattò il povero Coppée, questo nobile poeta, a colpi di scopa. No; *Severo Torelli* non è un capolavoro, e non è parso tale neanche al valente Parodi, che sull'*Illustrazione Italiana* ne scrisse da Parigi con quella competenza che in lui, autore di *Rome vaincue*, è riconosciuta anche per aver egli trattato i vasti temi e le forti passioni che il Coppée ha tentato nel *Severo*. No; non un capolavoro; ma meritava tale trattamento?

Eugenio Camerini, parlando del Carcano scriveva, con una delle sue finezze, che « i nati e i cresciuti fra gli eroi hanno alti ardimenti ». Il mite Giulio Carcano, cresciuto a fianco del Manzoni, osò tragedie, e si gettò a tradurre lo Shakespeare: il delicato Coppeé, cresciuto a lato di Victor Hugo, osò *Severo.*

Il Coppée fu allettato da quella sirena infida ch'è la scena. Cominciò col *Passant*, in un atto, dove Sarah Bernhardt fece la sua prima magica apparizione. Scrisse poi *Deux douleurs,* dramma, pure in un atto; *Fais ce que dois,* episodio drammatico pure in un atto. E sono in un solo atto gli altri lavori drammatici, di vario valore: *Le rendez-vous,* commedia, *Le Luthier de Crémone, Le trésor.* Spaziò un po' in due atti con la *Abandonnée,* e in sette con la *Guerre de centans*, quest'ultima in collaborazione di A. Artois.

Sono tutti lavori d'un eletto ingegno, in versi accurati. L' accuratezza della forma poetica, ecco il massimo pregio del Coppée,

che il Panzacchi emulò in più punti nella versione in versi sciolti del *Severo*.

Con questo *Severo Torelli*, impasto di romanticismo victorhughiano e di classicismo di seconda mano, il Coppée ha tentato la grand'arte cui aspirano gli artisti innamorati della vera grandezza e smaniati di gloria. Egli era forse nauseato dei piccoli sentimenti, chiusi ne' torniti suoi versi come essenze in fiale niellate; era stufo del breve mondo de' salottini dove egli cantava il dolce peccato elegante, dove le damine pallide e snervate mormorano con piacere il suo verso

La plus lente caresse, amie, est la meilleure;

e si è detto: scaldiamoci di sentimenti gagliardi; scriviamo di odii e di vendette, queste ebbrezze dei numi e delle plebi; scriviamo un poema per la scena, dove un popolo congiuri contro un tiranno e insorga; dove il figlio liberale armi la mano contro suo padre liberticida. Severo Torelli sia una specie di Bruto; un Bruto medioevale. Que-

sto ha detto; e si è gettato coi nervi eccitati all'opera. Ma la Musa, non si concede a tutti;

Vede la schiva i mille e ad un sorride,

diceva nell' *Urania* il Manzoni.

È vano rilevare gli errori storici di questo preteso dramma pisano. Si sa; la storia non fu tanto risultata quanto nell'epoca romantica, in cui la drammatica, il romanzo, la pittura, tutto doveva essere storico: e i seguaci del romanticismo victorhughiano la insultano ancora. In *Severo Torelli* è errato sopratutto l'ambiente. Ne basti una prova. Il primo atto si chiude con la comparsa di un sacerdote che porta la comunione a un moribondo mentre Severo Torelli e i suoi giurano con solennità, a capo scoperto, a braccio teso, sull' ostia consacrata, di uccidere il tiranno di Pisa, uno Spinola. Quel sacerdote è accompagnato da un solo bambino che scuote un campanello; e si ferma. Anima viva non lo segue!... Ah, nel medio

evo, nell'età della fede, erano turbe infinite quelle che seguivano per le strade il corpo di Cristo! E come sarebbe riuscita imponente, in quella scena, una turba di devoti, i quali, ignari testimoni, avrebbero assistito al giuramento a bassa voce susurrato di liberar Pisa! Invece, con quel magro sacerdote e con quel magro bambinello e quei tre anabattisti, la scena è rimpicciolita, non commuove.

Ma è giustizia il notare qualche passo energico e bello. Quando Severo apprende ch'egli è figlio del tiranno cui vuole uccidere, ed ha orrore della sua pelle, del suo sangue, di se stesso, e si dice laido impasto di brutture e si contorce rabbioso e angosciato, e vorrebbe annientarsi sotto gli occhi della madre, pensiamo allo Shakespeare. Ma è un lampo.

Se *Severo Torelli* fosse stato rappresentato con una limpida traduzione in prosa, certi tratti, non privi di virile bellezza, sarebbero emersi meglio. Disgraziatamente, gli

attori, anche i migliori, quando devono recitare i versi, si abbandonano all' enfasi, e allora, santi protettori, aiutateci voi! All'esito felice, che si sperava, nocque non solo l'interpretazione, ma i tagli arbitrarii. Perchè per esempio, fu omessa addirittura l'ultima scena del dramma?

E dei tanto Minossi della critica, nessuno se n'è accorto; nessuno fra coloro che rispettano le opere dell' ingegno ha protestato!

(1885).

ERNESTO RENAN

L' Abbesse de Jouarre, rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano la sera del 27 dicembre 1886.

Ernesto Renan, nella sua casa silenziosa della silenziosa via San Guglielmo, a Parigi, dove medita, dove sogna e dove forse rimpiange, sorriderà di compiacenza leggendo che nella città del Manzoni, nella città del creatore d'una monaca di Monza, la sua *Abbesse de Jouarre* fu levata alle stelle.

A Roma, dove la abbadessa di Jouarre, la pallida sposa del Signore, peccò per la prima volta dinanzi al pubblico, l' esito non fu pieno, come si fa credere, — non fu unanime. All' ombra del Vaticano, non potevano mancare le anime timorate che si turba-

vano vedendo sul palcoscenico una badessa cadere al bacio voluttuoso dell' uomo adorato e tentare un suicidio per raggiungere lo spirito di lui nel regno eterno delle tenebre.

A Parigi, non solo i devoti si copersero inorriditi la faccia; ma accusarono Ernesto Renan di pornografia! Il melanconico filosofo venne dipinto come un pover' uomo affetto da sensualità senile e come un libertino mascherato da idealista d' occasione.

A Milano, invece, nulla di tutto questo. Il pubblico milanese ascoltò con rispetto, applaudì con calore. Si credeva che il Renan avrebbe assistito alla rappresentazione; ma l' autore della *Vita di Gesù* non volle affrontare gli otto gradi di freddo sotto zero che a Milano avrebbero forse danneggiata la sua salute ancora buona ma non più giovanile.

Eppure, sarebbe stato curioso vedere il vecchio seminarista di S. Nicolò, l' allievo di monsignor Dupanloup salutare dalla sce-

na, trascinato dalla nevrosica attrice Eleonora Duse, un pubblico italiano plaudente!

Ernesto Renan, piccolo, dalla faccia rasata, con una pancia cascante come un indolente orientale—avrebbe forse, colla sua disgraziata figura, fugate le illusioni di qualche sua ammiratrice che a buon diritto si esalta allo stile melodioso dei suoi volumi filosofici, — alle immagini delicate, ond' egli infiora i temi austeri delle credenze religiose, — a quel soffio lirico ch' egli, antico fautore del romanticismo, infonde nelle pagine sue fascinatrici.

Mancata la persona del Renan, restò l'opera sua ultima, l'*Abbesse di Jouarre*, e non tutta intera.

Enrico Panzacchi, rifacitore del dramma, soppresse due atti addirittura — il terzo e il quarto del lavoro. Per alcuni, il Panzacchi ha commesso un delitto punibile a termini del codice penale: egli tagliò, difatti, le gambe di quell'infelice e ci presentò una nuova donna tagliata a pezzi. — Ma biso-

gna considerare che il Renan, egli stesso fu soddisfattissimo delle amputazioni. Sul teatro, i due ultimi atti, avrebbero stancata la pazienza d'una folla che, dopo l'atto terzo, vede già l'azione drammatica finita. Ma, nemmeno coi tagli, è una bell'azione; anzi, come lavoro teatrale l' *Abbesse di Jouarre* è povera, scarna quanto *Ratcliffe* di Enrico Heine, quanto gli altri drammi filosofici dello stesso Renan, il quale, ora predilige la forma del dialogo perchè, com' egli disse già a proposito del *Prétre de Nemi* è la sola che possa convenire a « l'exposition des ideés philosophiques. »

Ma non discutiamo di filosofia
Ve ne scongiuro per la madre mia !

diceva Emilio Praga in una poesia sull' orgia. Eppure, la filosofia cacciata dalla porta, entra per la finestra. Oggi sul teatro è una delle tante curiosità di questo secolo di contraddizioni, il quale sulle medesime scene ci dà una sera le operette dell' Offen-

bach, e un'altra sera le esposizioni filosofiche della badessa innamorata del Renan.

Ernesto Renan, con la *Abbesse de Jouarre* volle sostenere questa tesi filosofica; « se l'umanità acquistasse la certezza che il mondo deve finire, in due o tre giorni, l'amore scoppierebbe da tutte le parti, con una specie di frenesia » Sarebbe il gran giorno dell' amore libero, che i socialisti oggi bandiscono. Addio allora, voti solenni di castità perpetua pronunciati innanzi all'altare! Addio, articoli del codice inventati dai mariti legislatori! Addio, foglia di fico! Come nel suo primo giorno, così all' ultimo, il mondo sarebbe un Eden senza porte e senza tende.

Nulla si presta alla burletta quanto la tesi del Renan: e già nei teatri popolari veggo spuntare la parodia dell' Abbadessa, la quale alla vigilia di salire, come aristocratica, sul patibolo preparato dai carnefici della Rivoluzione francese — rompe ogni voto di virginità giurato a Dio, e, in carcere si concede tutta all' uomo che ella ama. Ah

no! no!... Quella donna non è possibile!..... Per quanto avvezzi alle contraddizioni umane, non possiamo ammettere che col patibolo in faccia la donna pia, la donna fortemente religiosa, la donna superba e fiera della propria fede solennemente giurata, dimentichi il Dio cui per tutta le vita si è votata solo perchè un uomo, un uomo caro, un uomo amante le declama due brani di filosofia pratica e terrestre... molto pratica e molto terrestre! Iddio dev' essere troppo vicino al suo cuore di moribonda, al suo cuore di donna credente, di religiosa. Un' altra donna, sì, una non credente, sì; lei, no!

E poi è ben strano come, con quattro parole, il fortunato amante faccia crollare quella rocca di diamante! È vero che l' amore vince tutto, ma non vince subito... mi pare.

*
* *

Nell' *Abbadesse di Jouarre* c'è soltanto una scena umanamente vera. Ed è quando l' amante della religiosa è chiamato a salire

sulla carretta, che deve condurlo alla ghigliottina. Egli non si stacca dalla donna sua, tutta sua: nè lei lo lascerebbe, mai! Tutti e due, congiunti, muovono con passo fermo verso la morte. E allorchè l' abbadessa è respinta ed è strappata a viva forza dall' uomo diletto, perchè lei non è condannato al patibolo e non lo sarà — ella si ribella ai carcerieri che la trattengono,— ella vuol seguire l' uomo amato per morire con lui, perchè le loro teste recise si bacino ancora rotolando dal palco del supplizio. A lei non par vero, non par giusto, non naturale di rimanere un' ora sola, un minuto solo, nella prigione senza l' uomo cui poche ore innanzi si è data spasimando d' amore.

Quella pare una scena dello Shakespeare. Renan ebbe un raggio di genio; ma ahimè! è un raggio solo e fugace! L'abbadessa vuol morire. Senza l'uomo del suo cuore, può ella vivere più?...

Un bel morire è sempre teatrale; e il Renan l' ha vagheggiato più d' una volta. Nei

Souvenirs d' enfance et de jeunesse, autobiografia rassomigliata da Alberto Delpit a una successione di suonate graziose di flauto, Ernesto Renan invoca la « morte nobile. » La sola morte accettabile (egli dice) è la morte nobile, cioè, non un accidente patologico, ma una fine voluta e precisa avanti l'Eterno. La morte sul campo di battaglia è la più bella fra tutte, ma ve ne sono altri illustri. »

L' abbadessa vorrebbe una morte nobile, ma, non potendola ottenere sul patibolo, cerca una morte... ignobile. Si strappa le « sacre bende » e, appena partito l'amante, cerca di strangolarsi. I carcerieri la salvano, e un prete l'assolve d'ogni colpa, imponendole nella sua qualità di confessore una penitenza, come di rito: la penitenza di vivere di soffrire quaggiù, di espiare coi patimenti umani l'errore.

E l'abbadessa, divenuta madre in quella notte d' amore, vive: vivrà per la sua creatura. Un giovane rivoluzionario, innamorato

ardentemente di lei, la salva dalla ghigliottina, e intanto il confessore è decapitato.

*
* *

Cala il sipario. Il dramma finisce qui, secondo le forbici di Enrico Panzacchi.—ma, secondo il Renan si prolunga per altri due atti, nei quali la monaca sposa il suo salvatore.

Meglio, meglio assai che il buon pubblico non sappia di codesto matrimonio: seppellirebbe viva la Vestale... sotto le disapprovazioni!

Il Renan è un grande scrittore che alletta sempre senza persuader sempre. Ma nell' *Abbesse de Jouarre* non alletta molto nè persuade. Tranne quella scena bellissima citata prima, egli accumula frasi speciose, e trascina bei periodi come luccicanti vesti sacerdotali di parata. Egli lancia un paradosso sulle ali screziate d' una rettorica filosofica come un fanciullo slancia all' aria un cervo volante. Al Renan drammaturgo, pre-

ferisco mille e mille volte il Renan critico delle leggende del Giordano. Anche ne' suoi drammi più spregiudicati veggo le calze nere del vecchio prete; e quelle calze sono, in verità, poco teatrali.

*
* *

Eleonora Duse è la sola attrice che abbia voluto sostenere la parte della protagonista nel dramma del celebre pensatore. Ella vi vedeva, entro, un'anima di donna; ella vi vedeva forse una grande verità. Eppure, nel recitarla, la sua parte declamatoria, non si mostra semplice, non è vera, come in altri lavori. Bello, in compenso, il suo abito bianco da monaca. Il suo volto, pallido, magro, da asceta, sta bene circondato dalle bende claustrali. Pareva di vedere Santa Teresa rediviva.

(1887).

EMILIO ZOLA

Renata, *dramma di* Emilio Zola *rappresentato al « Teatro dei Filodrammatici » a Milano la sera del 25 novembre 1887.*

Anche a Milano, *Renata,* la nuova commedia di Emilio Zola, non piacque. Ma avrebb' essa avuta un' accoglienza così glaciale come se si fosse trattato della più mediocre composizione d'un ignoto, se a Parigi avesse ottenuto un esito festoso?... È lecito dubitarne.

Il pubblico di Parigi, o chi lo guida nelle prime solenni rappresentazioni, disapprovò, più che *Renata,* Emilio Zola; più il romanziere che, quando gli occorre, intinge la penna nel fango del trivio, che il drammatur-

go; più il critico spietato di tutto un teatro seducente ma convenzionale, che l'autore il quale tenta una via drammatica più piana, più semplice, o meglio, tenta di ritornare all' antico.

Le passioni delle scuole artistiche e letterarie si portano in teatro; e sono contagiose. Com'è possibile che, a Parigi, la critica lodi lo Zola, se egli la disprezza?... Com'è possibile che il suo tentativo di soffiar via tutto lo spolvero lucente che rendono, alla vista dei più, vaghe le scene, riesca oggi bene, se jeri egli stesso in articoli acri, e in libri acri del pari, mostrò di non apprezzare gli autori di moda, e, per usare una sua triviale ma energica espressione, cercò di sfondare il teatro di carta pesta a *colpi di scopa?...*

Sapete com' egli definì il teatro di Vittor Hugo. Ricordate com'egli giudica Alessandro Dumas figlio. Egli trova nella *Visita di nozze,* nel *Demi-monde,* e nel *Figlio naturale* un'analisi veramente notevole e una

verità rigorosa; ma le altre produzioni del fortunato principe della scena gli fanno dire che lo spirito ha rovinato il Dumas; che gli uomini, le donne, persino i fanciulli nelle sue commedie dicono tutti delle facezie, quelle facezie felici che spesso decisero del successo mentre distruggono tutta la verità del dialogo. Aggiunge che un deplorevole bisogno di legiferare, di predicare, di convertire, hanno pervertito uno de' più potenti operai del naturalismo. Il Dumas, egli conclude, si è fatto il sostituto di Dio sulla terra: per ottenere l' effetto scenico, torce il collo alla verità, o tutt'al più si serve del vero come di un trampolino per saltare nel vuoto.

E il Sardou?.... Erede dello Scribe, ha rinnovate le vecchie *ficelles* e spinta l'arte scenica fino alla prestidigitazione; egli non ha vita, ma movimento,—un movimento indiavolato di fantocci, non di creature umane: la sua forza comica è tutta forza di caricatura.—E via via....

Figurarsi se la folla, che applaude appunto agli sfavillanti predicozzi del Dumas e alle caricature briose del Sardou — i due dominatori dell'odierno teatro, poichè il nobile Augier, vecchio, riposa—può disdirsi e battere le mani a chi dà apertamente ad essa dell'ignorante, e presume di rinnovar tutto, di ravvivar tutto! — Sembra che quella folla inquieta e beffarda co' fischi ripeta allo Zola il verso di *Religions et Religion* di Victor Hugo:

Renonce, ver de terre, à créer le soleil.

Pare che voglia infliggergli un castigo. Ma Emilio Zola è tempra di combattente indomito. Egli non si scoraggia mai, non indietreggia di un passo. Sembra che gli urti lo piantino più in fondo, più fitto nel suo duro terreno. Per lui, i fischi non sono sentenze di morte; una sua commedia fischiata non è sepolta; ma è designata alla rivendicazione avvenire. A lui non rimane, dopo i fischi della platea, che *publier la piéce sif-*

flée et attendre... E poi si dirà che questo uomo non ha un ideale?...

*
* *

I cinque atti di *Renata* sono cinque atti di sfida contro il convenzionalismo; come quelli della lugubre *Teresa Raquin,* che le nostre attrici Giacinta Pezzana e Adelaide Tessero rappresentano con tragica efficacia. Eppure, nell'opera teatrale dello Zola non si sente mai l'odor della polvere del combattente focoso: egli non si mostra, ma c'è, e quanto! Quelli che risaltano con nettezza scultoria sono i suoi personaggi. Egli afferma che non si preoccupa della favola; eppure la favola tanto in *Teresa Raquin* quanto in *Renata* è una delle più rilevanti, quasi direi, delle più spettacolose. In *Teresa Raquin*, c'è tutta la scena della paralisi della vecchia madre, la quale richiede un'interpretazione delle più impressionanti: in *Renata*, c'è una catastrofe che ne ha tante altre somiglianti nei drammi macchinosi della

scuola romantica; appunto quella scuola contro cui lo Zola si è scagliato e si scaglia sempre con odio.

Ma *Renata,* non ostante uno o due colpi di scena molto volgari, contiene tanta verità psicologica che, o io m' inganno, o un giorno o l' altro deve trionfare. Quando saranno cessate le animosità di scuola, le rappresaglie degli animi offesi, quando sarà penetrato nelle masse il concetto che anche sul teatro la verità, la realtà deve sempre trionfare, come trionfa nei capolavori eterni dello Shakespeare, del Molière, di Carlo Goldoni, allora non si accoglieranno a fischi scene che si succedono naturali.

*
* *

Dati i tali uomini, e le tali passioni, che cosa succederà ?... È questa la domanda che si fa lo Zola: e a questa domanda egli risponde. — Renata, vittima del tradimento d' un uomo ammogliato, per nascondere la propria vergogna, si sposa a un gio-

vane vedovo con un figlio, povero ma ambizioso, al quale occorrono soltanto delle cartelle di rendita e « una posizione » per mettere in atto i grandiosi disegni finanziarii che gli bollono nel cervello. Quella Renata si vende, come si vende suo marito, quell' Aristide Saccard. Ella sarà moglie soltanto di nome; egli sarà un marito che attenderà solo ai suoi affari. Coll' ambizione, che ferve in quello spirito di giovane ardimentoso e intraprendente, e coi mezzi dei quali, dopo il ricco matrimonio, può disporre, è naturale che si leverà ai fastigi sognati. C' è dell' iperbolico nell' insieme di quell' uomo; è un esagerato beniamino della fortuna quell' Aristide, che un giorno ha in mano le sorti di Parigi; ma quanta verità in Renata, che per tutta la vita sdegna i contatti coll' uomo che accettò il patto di coprire un disonore con delle cartelle di rendita!... Arriva il giorno ch' egli la ama; che egli la vuole; ma ella lo respingerà, lo respingerà sempre, tanto più che un altro

amore s' impadronisce di lei; l'amore del figlio del marito; talchè il padre si trova rivale del figlio; ed ella scoprendo che anche quel figlio è degno del padre, uomo senza cuore, senza coscienza, si ucciderà alla loro presenza.

*
* *

Al rovescio di quei drammaturghi, amanti delle belle parole, che, per usare un'espressione del Byron, sciupano un mar di saliva per mettere a galla un pensiero, lo Zola risparmia più che può le parole. Si direbbe ch' egli le conta, ch' egli le pesa. Il linguaggio dello scrittore falso, è sempre composto di frasi gonfie e artificiose; quello dello scrittor vero è semplice e schietto. Si è osservato che i nani portano spesso ampii mantelli... Ora, ciò che si potrà rimproverare da alcuni critici allo Zola è l'eccessiva nudità del suo dialogo; ma codesta è una delle sue caratteristiche, e in essa confida.

Io credo che verrà un giorno in cui mol-

ta della cristalleria del teatro moderno sarà frantumata, mentre i getti di bronzo più o meno nitidi di Emilio Zola rimarranno intatti. Non li ammirerà il gran pubblico; ma chi si pasce di godimenti intellettuali severi non disprezzerà quella, che oggi si chiama arte da strapazzo, laddove è l'arte più penosamente pensata, e meno volgare.

Già Onorato di Balzac, nel *Mercadet,* tratta quell'arte e persino quel tipo d'affarista che innamorano lo Zola; e il *Mercadet* non fu coronato di gloria; eppure, a mano a mano che si reciterà, acquisterà ammiratori. Ciò dovrà succedere anche per i più vitali tentativi drammatici di Emilio Zola, che mira a svelare i *combats intèrieurs des personnages,* i palpiti umani, in una parola, non sempre nobili, ma proprii della natura, fuori della quale non si può che abilmente imbottire della nebbia. Può darsi che nella ricerca ostinata del vero, in quell'indagine spietata, un autore tocchi l'esagerazione, e in luogo di darci creature vive, ci dia cadaveri scor-

ticati. Lo stesso Emilio Zola nel suo volume del *Romanzo sperimentale* lo confessa: « La passion de la nature nous a souvent emportès, et nous avons donné de mauvais exemples par nos griseries du grand air. » Ma ciò si potrà ripetere per gli ultimi romanzi di lui, come *La Terre;* non ancora per i suoi drammi.

Ed ora consentite una parola per un interprete che mi pare un' eccellente Renata; la signora Pia Marchi-Maggi. Siamo avvezzi a sentir recitare così male da bande erratiche d' artisti che procedono avvolte da nuvole d' incenso!.... L' eccezione, in verità, merita d' essere guardata con ammirazione, come la bara sospesa di Maometto.

ENRICO IBSEN

L'anitra selvatica, *commedia in cinque atti, di* Enrico Ibsen, *rappresentata al « Teatro Manzoni » di Milano, la sera del 26 Settembre 1891.*

A Parigi dove fu rappresentata nella stagione delle rose, *L'anitra selvatica* piacque a pochi, dispiacque a molti. L'attore Antoine, del « Teatro Libero », non valse a salvarla da un sollecito oblìo. Nel teatro Manzoni di Milano, dove la compagnia Novelli-Leigheb l'ha rappresentata davanti a un pubblico abbastanza affollato, è piaciuto poco al primo atto, molto al secondo, pochino al terzo, moltissimo al quarto; al quinto, ha destato palpiti ed anche risate... nei punti più tragici. Il pubblico non è andato via soddisfatto; ma

domani tornerà a vedere quest' *Anitra* per curiosità, come si andrebbe a vedere nn bel mostro, che avesse la testa d'un angelo e la coda di uno scorpione.

In questa *Anitra selvatica*, stanno tutti i pregi e tutti i difetti dello strambo, eppur potente teatro di Enrico Ibsen. Vi è sopratutto la solita fissazione di sceneggiare gli effetti dell'atavismo. Come negli *Spettri* (forse il principale dramma dell'Ibsen), c'è un Osvaldo con una malattia nervosa addosso, ereditata dal padre, pronta a scoppiare e a determinare un diavolìo, così, in questa *Anitra selvatica*, c'è un figlio, Gregorio, che a quanto si dice, e pare, è un po' tocco nel *nomine Patris,* avendo ereditato la manìa dalla madre. C'è un fotografo, anch'egli esaltato al pari del padre suo, ex-guardaboschi. Non so chi abbia il cervello a posto in quest' *Anitra selvatica!* È la casa dei matti; e non vi manca neppure il medico dei matti, il signor Relling, personaggio sostenuto dall'attore Leigheb.

Il Novelli si è permesso di tagliare un episodio nel quarto atto. Perchè? Nessun attore ha questo diritto; lo ha poi meno ancora trattandosi dell' Ibsen, che o bisogna prendere tutto intero qual'è, o lasciarlo stare. Ben altre cose ci sarebbero state allora da sopprimere, perchè le assurdità si tirano dietro l'una con l'altra come le ciliegie di cui parla il padre Cesari, in mezzo a bellezze imponenti; ma bisogna imbandir tutto ciò che l'Ibsen ha cucinato; proprio come nell'*Anitra,* dove, a ogni momento, si porta in tavola da mangiare e da bere, da bere e da mangiare, intanto che si prepara e si svolge uno dei drammi più terribili: questo:

***

Si tratta d'un Werle, negoziante e proprietario di miniere di ferro; il quale benchè conjugato regolarmente, rende madre una Gina, governante, che ha in casa. In fretta e in furia, combina per lei un matrimonio riparatore.

Gina sposa Erminio fotografo; il quale nulla sa e nulla sospetta della colpa della moglie e dell' inganno; e ama teneramente come propria figliuola Edvige, frutto di quella colpa; tanto è vero che anche lei, come il padre, soffre negli *occhi*; malattia ereditaria, che ci aiuterà poi a vedere e... a scoprir tutto.

Quel Werle non è uomo dedito, come si vede, a recitare tutto il giorno il rosario; ma suo figlio (si chiama Gregorio) che lo odia, e sa tutto, dice addirittura che la vita del genitore è « un campo seminato di membra umane! » Mortagli la moglie di crepacuore, Werle vorrebbe sposarsi in seconde nozze con una sora Serbi, certa dama di compagnia che tiene in casa (è recidivo il peccatore!); ed è allora che il figlio inferocisce; gli fa una partaccia numero uno, lo minaccia di rivelar tutto al fotografo, e abbandona furibondo la casa paterna per andare a vivere nella soffitta del fotografo suddetto, fra gli *obbiettivi* di lui.

Non avesse egli mai preso tale risoluzio-

ne!... Da quel momento, la soffitta fotografica è sossopra. Gregorio non può vivere con quel cocomero in corpo, con quel segreto; e vuole rivelar al fotografo amico, l'antica tresca fra Gina e il padre Werle, perchè il povero uomo non viva più nell'inganno, nel disonore, e apra bene gli occhi, per Bacco!...

A Gregorio par di compiere una buona azione facendo questa parte di rivelatore. Ne è convintissimo. Il suo *tic*, infatti, è di fare il moralista nella vita come Alessandro figlio pel teatro: la sua alta missione è di scoprire gli altarini di questa valle di bugie e di gettare così nella disperazione povere creature, che altrimenti vivrebbero in santa pace.

Ah, quelle rivelazioni! Gina non può negare. Il fotografo legge una letterina in cui Werle, che avea finora aiutato il vecchio papre di Gina, gli fa una donazione di cento corone al mese, obbligandosi di pagarle, dopo la morte del pensionato, tutte cento a

Edvige—il grazioso frutto della colpa, che compie ormai sedici primavere.

Ne nasce un inferno; è naturale! Quel poveraccio, già sempre eccitato per certe invenzioni sue che sta escogitando nella sua aerea soffitta, pare un pazzo!... La moglie? Egli non vuole neanche vederla! E non vuol neanche veder più la ragazza. La respinge brutalmente. Malato d'occhi il Werle, e malata d'occhi Edvige, egli trova in ciò una prova irrefragabile del suo disonore. È la legge d'atavismo. È l'eredità. Il *tic* dello Ibsen!

Edvige s'impossessa d'una pistola, e, mentre finge d'uccidere un'anitra selvatica sua prediletta e dono del Werle, uccide sè stessa. Desolazione generale. Anche il povero Erminio piange allora lagrime abbondanti sul cadavere della ragazza che già, per sedici anni continui, fu il suo idolo, la pupilla de' suoi occhi... non malati, ma coperti fino allora da un velo, anzi da un panno.

Il sipario cala. *L'anitra selvatica* è finita.

*
* *

Negli *Spettri,* c' è un medico che rivela bruscamente al protagonista la tremenda malattia nervosa ereditata dal padre e per la quale non potrà lavorare; nell' *Anitra* c' è invece, quel caro signor Gregorio, che riesce pure odioso. Dopo d' aver tutto svelato all' amico sul conto della moglie, gli grida: « Perdònale! Il perdono è l' atto più eroico dell' uomo! » A questo punto, si è levato un urlo universale in teatro.

È assurda del pari una fila di discorsi che egli tiene ora con Erminio, ora con Edvige; anzi con questa, dopo quel po' po' d' inferno che ha scatenato, tiene un colloquio ch'è buffo da cima a fondo. Ma già quell'uomo è matto e va compatito.

Il carattere di Erminio è artisticamente concepito, e artisticamente reso, non ostante le sue fissazioni di mattoide. Tutte le espansioni d' affetto, a cui, prima della rivelazione famosa, s' abbandona con gioja, fanno ri-

splendere bellissime scene nel secondo atto, ch'è una pittura della vita intima, patriarcale, della piccola borghesia. Ivi campeggia anche il tipo del vecchio ex-guardaboschi, il quale non potendo più cacciare gli orsi nella foresta, caccia i conigli e le galline in un solajo. Ne seguono scene strane, originali, come solo l'Ibsen può concepirle e può farle.

Sopratutto l'atto quarto mostra l'unghia del leone. La scena capitale in cui tutto è ormai svelato a Erminio, è d'un effetto irresistibile. Essa è preparata a lungo, con arte di grande maestro. Ma che pasticcio il quinto atto!... Che ammasso grottesco di puerilità, frammiste a sprazzi di genio!...

L'interpretazione dei drammi dell'Ibsen è sempre difficile, si sa bene; e le difficoltà dell'*Anitra selvatica* non furono superate; tutt'altro. Occorrevano altre prove. Qualche attore ha svisato allegramente il carattere della sua parte. Il Novelli raccomandi, poi, a' suoi compagni di non gridar tanto. E, un'altra volta,

si procuri traduzioni più genuine di questa, ch'è la traduzione d'una traduzione d'una traduzione. Infatti, si è tradotta in italiano, la versione che dal norvegiano era stata già eseguita in tedesco; e poi su quell'italiano, altri pose le mani per trascriverlo in forma meno dura. E non giurerei che, per qualche cosa, c'entra anche la versione francese!...

A Milano, c'è chi conosce a meraviglia la lingua norvegiana e la propria.... E questi ride nell'udire certi tratti veramente burleschi dell'*Anitra,* e poi sospira:

— O *Anitra selvatica!* È selvatica anche la tua versione!

(26 settembre 1891).

H. I. BYRON

I nostri bimbi, *commedia di* H. I. BYRON, *rappresentata il 31 gennaio 1881 al « Teatro Manzoni » di Milano.*

Sia lodato il cielo! Abbiamo una commedia che ci diverte! *I nostri bimbi* rappresentati al Manzoni han divertito tutti. Non un istante di disattenzione, non un attimo di noja; risate e battimani. Sono quattro atti che tutta Milano andrà a vedere. E non diciamo tutta Milano nel senso francese, ristretto, che si dà questa frase. Non ci sarà nessun buon genitore, che non procurerà alle proprie ragazze il piacere di vedere *I nostri bimbi,* i quali si ripeteranno più sere e rialzeranno, almeno pel momen-

to, le sorti del povero teatro Manzoni, disceso alla condizione di Cenerentola.

L'autore dei *Nostri bimbi* è H. I. Byron, il cui merito comico prima di iersera non conoscevamo. Nemmeno il dizionario dei letterati viventi di A. De Gubernatis, che cita tutti, lo cita. H. I. Byron è un commediografo popolarissimo a Londra (non appartenente alla famiglia del famoso lord del *Corsaro*), il quale oltre ai *Nostri bimbi* diede numerosi lavori pel teatro. Ma i *Nostri bimbi* sono il suo capolavoro: a Londra ottennero un successo straordinario: furono rappresentati centinaia di volte e si ripetono di continuo.

Come il capocomico Marini e la signora Virginia Marini erano iersera contenti! Fra le quinte e dietro il sipario, brillava la gioja. Un bel successo come iersera vien raro, pur troppo, e costa poco o niente: fu pagata la sola traduzione, e non bisognarono spese di allestimento scenico, nè di vestiario; nè le prove costarono sudori. La traduzione

dall'inglese fu eseguita dalla figlia dell'attrice Pezzana. Luigi Gualtieri, diede l'ultima mano alla traduzione; vi diede un po' di spolvero italiano.

*
* *

Credevamo che *I nostri bimbi* fossero una commedia nella quale c'entrassero bambini veri, presentati col fino garbo, proprio dei compaesani del Dickens. E lo credeva anche una parte del pubblico; tanto è vero che da alcuni palchi sporgevano, (cosa insolita al Manzoni) bionde testine di bambini. I cari fanciulli! Adesso entrano dappertutto: le esposizioni di belle arti (riparto statue specialmente), i romanzi, i volumi di poesie, i palcoscenici, ne sono pieni; per cui, volendo essere sarcastici, si potrebbe dire che la letteratura e l'arte costituiscono oggidì un grazioso asilo infantile.

Ma i *bimbi* del signor Byron non sono quelli del Dickens, nè quelli di Victor Hugo; sono cresciuti da un pezzo; sono *Bebè*

che si emancipano dall' autorità paterna; tuttavia l' ambiente in cui si aggirano è quello sereno della famiglia, e il loro ideale è la casa.

I nostri bimbi sono difatti una commedia casalinga; una commedia senza intreccio, senza tesi, senza malinconie. È una commedia di caratteri, semplice, semplice; è, insomma, la commedia vera.

Nella commedia, da un pezzo è entrato il dramma con le sue convulsioni, con le sue elegie, con le sue feste di ballo e relativi svenimenti, duelli, e due o tre pistolettate tanto per dare un' intonazione più allegra alle cose. *I nostri bimbi* ci riconducono invece al focolare del buon Goldoni; alle oneste fattorie di Tommaso Gherardi Del-Testa, senza i quarti d'ora nojosi; ci riconducono alla sonora ilarità della *Satira* e *Parini* del Ferrari.

*
* *

Chi non ha visti ieri sera i *Nostri bimbi* e vuol vederli, non perde certo la verginità delle impressioni se raccontiamo l'argomento; non la perde perchè questo è niente, laddove tutto il pregio e il gusto della commedia consistono nella pittura naturale dei caratteri che non possiamo riprodurre e nella vivacità continua del dialogo che non possiamo riportare.

L'argomento è questo: Due padri, l'uno negoziante di formaggi e l'altro nobile, tutti e due ricchi, aspettano i loro figliuoli da un viaggio d'istruzione. Essi non vedono l'ora di poterli abbracciare. Con quale gioia li stringono fra le loro braccia! Ma che cosa hai imparato nel tuo viaggio europeo tu, caro Talbot, unico figlio del cavaliere Goffredo? Niente; tranne a giocare il bigliardo. E tu, Carlo, unigenito di Perkyn il formaggiaio venuto su dal nulla?... — Carlo non ha perduto il suo tempo durante una

fastosa processione a Roma: si è innamorato d'una fanciulla inglese che svenne fra le sue braccia, là, in mezzo alla folla. « — Valeva la pena che tu viaggiassi l'Europa per innamorarti d'una ragazza di casa nostra! » — gli dice il padre. Costui non vuol saperne affatto dell'amore del figliuolo per quella ragazza, poichè la trova superba, aristocratica, superiore al suo stato.

L'altro giovanotto Talbot è innamorato anch'egli, come un pazzo, di una fanciulla, sua cugina; ma il nobile padre gli proibisce di sposarla, perchè è povera — vorrebbe, invece, che sposasse l'altra amata da Carlo, — perchè ricca. I due giovani hanno la fortuna d'essere corrisposti dalle due ragazze colle quali si ritrovano sotto lo stesso tetto, e hanno la disgrazia d'essere avversati dai padri.

Il soggetto potrebb' essere più semplice? La commedia sta tutta nell'ostinazione dei due giovanotti, amici e alleati, nel volere sposare le loro fidanzate, le quali, alla

loro volta, stringono alleanza per domare le due fiere domestiche e ricondurle ammansate al seno dei loro amati figliuoli. E il sipario cala su due tranquilli matrimoni, e su quattro felici.

*
* *

La commedia del signor Byron si potrebbe chiamare l'elogio dell'amor paterno e l'elogio dell'amore che tutto vince. Quei due padri che vorrebbero cambiare di punto in bianco la volontà dei figli e si atteggiano a burberi per piegarli all'obbedienza, ci ricordano i *Quattro rusteghi* del Goldoni. Sono due caratteri disparatissimi fra loro: l'uno è rozzo, l'altro è affinato: l'uno è pieno di gusti popolani, l'altro è gonfio di boriuzze nobilesche; si mordono, s'insultano, sono sul punto di mettersi le mani addosso, ma si quetano, si confortano, si amano, si trovano pari in un dolce profondo sentimento, male mascherato dalla fittizia severità: quello del padre per il figlio suo unico confor-

to, per il figlio che adora,—per il figlio, lontano dal quale piange a calde lagrime, e si dispera e si consuma; — per il figlio in una parola ch' egli vuol vedere felice.

Il fondo della commedia è umano, è serio ma gli spropositi madornali, saporitissimi, che Perkyn, nuovo marchese Colombi, sballa ad ogni momento, — ma i motti brillanti di spirito del disinvolto Talbot, — ma la *vis comica* che schietta si sprigiona dai contrasti fra l' essere e il parere dei due padri, avvolgono la bella commedia, d'una veste smagliante.

C'è un punto nel quale il comico dei *Nostri bimbi* è esagerato e perciò degenera in farsa, ed è quando i due innamorati, scappati dal tetto paterno, riparano in una soffitta, a fare i giornalisti; ma, nel resto, come le situazioni sono nobilmente semplici! come i cuori di quei quattro fidanzati battono giusti e sani, senza palpitazioni romantiche!

*
* *

L'esecuzione fu perfetta. Essa diede risalto alle genuine bellezze del lavoro. Iersera tutti ammiravano il Pietrotti, il quale aveva una paura strana: temeva di non aver indovinato il carattere del negoziante spropositato mentre forse mai egli colpì tanto preciso nel segno, mai rese un personaggio comico come jersera e così vivo e senza ombra di caricatura, nella quale era facile di sdrucciolare. La Marini si sacrificò in una esile parte di ragazza innamorata. Appena comparve con quei bellissimi capelli biondi, con quell'elegante cappellino dalla piuma candida, con quell'abito roseo velato di bianco che le stava a pennello, tutti (e il teatro era affollatissimo e costellato di signore come nelle occasioni solenni) fecero un movimento di ammirazione; e scoppiarono applausi. La Belli-Blanes, il Vitaliani, il Parrini, tutti a posto, ed egregiamente. Nella scena della soffitta, i quattro attori ma-

scolini rimasero un attimo in un atteggiamento così comico, da formare un quadro degno del pennello di Giacomo Favretto.

Se avessero sempre commedie esilaranti come i *Nostri bimbi,* le compagnie drammatiche! Potrebbero allora quasi risparmiarsi le gite nell'America del sud, dove va persino una nostra *bimba* attrice, la infaticabile Gemma Cuniberti.

(1881).

ERMANNO SUDERMANN

L'Onore *di* E. SUDERMANN, *rappresentato al «Teatro dei Filodrammatici» di Milano nel dicembre 1890.*

Da più sere, al teatro dell'Accademia dei Filodrammatici a Milano accorre il pubblico avido di conoscere quest'*Onore,* che la cronaca cittadina porta ai sette cieli. Il nome di Ermanno Sudermann, prima affatto ignoto, è ora pronunciato come quello d'un drammaturgo poderoso e già celebre.

Il lavoro era nuovo per noi, per l'Italia. L'*Onore (Die Ehre)* è invece quasi vecchio per Berlino, dove quest'anno ottenne un successo trionfale; uno di quelli che «fanno epoca.» I critici, canuti e giovani, della scuola romantica e della scuola naturalista

in Germania, lo hanno discusso e vanno discutendolo ancora, come si può vedere dall'ultimo quaderno della *Gesellschaft* (La società), rivista battagliera di lettaratura, che esce a Lipsia. I romantici dicono che il Sudermann è dei loro; i realisti e i naturalisti, invece, affermano che *l' Onore* appartiene alla loro scuola. Il campo è a rumore; tanto più che il teatro tedesco moderno è povero, e il Sudermann, finora romanziere mediocre, anzi terribilmente mediocre (dice un critico di Lipsia) promette di arricchirlo con altri lavori, con altri figli della sua potenza.

E poi vera questa potenza?... L'*Onore,* non ostante alcuni artifici scenici grossolani, esce, per altri pregi, fuori del comune; è una forte opera.

*
* *

Succede un bel caso. Mentre, da più anni, in Francia, in Italia, in Germania, si guarda ridendo alle vecchie tesi teatrali come a quei carrozzoni, che conducevano a spasso i bisnon-

ni; e si ritorna entusiasti, convinti, all'arte per l'arte; ecco in Germania, un giovane il Sudermann, maneggia i ferri vecchi della tesi, e si fa applaudire. Egli prova, se non altro, ciò che siamo andati ripetendo: «Realismo? naturalismo? arte nuova? Benissimo; ma se domani un drammaturgo di talento ricorrerà di nuovo a un'arte passata di moda e saprà interessare fortemente la folla?...» Brutta parola, questo *interessare,* ma è quella d'una magia che non si fabbrica, e d'uno scopo che volere o volare, bisogna raggiungere in ogni cosa.

V'ha dei romanzi tedeschi moderni, così *tedeschi*, che il pubblico italiano non potrebbe digerirli; ma quest' *Onore*, la cui azione si svolge a Berlino, par quasi scritta a Milano da un Paolo Ferrari redivivo. Press'a poco, è il genere del *Duello.* Anche nell'*Onore* non abbiamo forse caratteri fortemente concepiti al pari d'un *Conte Sirchi* del *Duello?...* Non abbiamo sopratutto una tesi sociale gettata apertamente come base, e contrasti e

declamazioni eloquenti sul modo d'intendere l'onore ?...

*
* *

In *Onore,* assistiamo alla storia di due famiglie germaniche: la famiglia d' un operajo povero e quella d'un industriale ricco; le quali potrebbero essere torinesi, milanesi, o d'altre città, centri di fortunate industrie.

Sono quattro atti. Due si svolgono nella casa di una giovane figlia d' operai, Alma; e due nella casa d'un grosso industriale, il commendatore Müling. Il sipario si alza sopra un dialogo prolisso, da vere comari, fra la madre di Alma e una vicina. Questa madre è il carattere più compassionevole della commedia. La povera donnicciuola è così ristretta di mente, è venuta a questo mondo con un senso morale così ottuso che non s' accorge dell'abisso contro cui la figliuola va incontro, e si frega le mani contenta allo scintillio dei gioielli che Carlo, (il figlio del commendatore) le va regalando. Il marito è

un povero storpio. E, anch' esso, come succede tante volte, partecipa, quasi per suggestione, alla debolezza colpevole della moglie: nulla capisce del fango che il signor Carlo gli porta in casa. I due soli che vedono chiaro nel pasticcio, sono Gigia, sorella di Alma, e il degno consorte di Gigia, un becero fannullone; e tutti e due costoro bevono e mangiano allegramente alle spalle di Alma, accompagnandola ai veglioni, aiutandola a brillare.... in quel bel modo! Sono costoro gli sgorbi più sconci del quadro. Alma almeno, porta in giro quella sua aria di ingenuità, ch'è in fondo sincera; poichè, anch'ella, come sua madre, come suo padre, che sa dell' onore ?... Per lei, e per loro, è *onore* che un signorino milionario qual è Carlo, si degni di vezzeggiare una misera figliuola del popolo, e di condurla in carrozza e di adornare la casa di lei di belle poltrone e di specchi. Ma a rimestar questo pantano, viene (ah! troppo tardi), nientemeno che da Giava, un fratello di Alma, — Ro-

berto, commesso-viaggiatore del commendatore Müling, uomo integro e risoluto, onesto fino allo scrupolo, che s'accorge tosto della vergogna entrata nella casa paterna. Ne rimane sorpreso, atterrito, straziato a sangue. Egli, che ha sempre amato Alma, colla tenerezza dei fratelli forti e buoni verso le sorelline minori; egli, che adora la madre, deve veder quella folleggiare negli abiti da cocotte; e questa, cieca al disonore, scusare perfettamente le follie della figlia e insuperbire de' suoi vestiti. Egli, che dell'onore si è fatta una religione, deve veder la casa paterna, la propria casa così macchiata!... E si adira, smania, minaccia, supplica infine, supplica a mani giunte che si ponga fine a tanta abbiettezza; ma la madre, meravigliata, gli dà del matto; il padre-storpio lo sgrida; Alma gli si ribella, e i due coniugi, topazi di virtù, (Gigia e il marito) s'aggiungono al coro, beffandolo. Si alzano le voci e le mani; le poltrone volano sotto i pugni di Roberto.... Ed è di sua madre, particolar-

mente di sua madre, che Roberto stupisce... « Mamma le dice finalmente: noi non c' intendiamo, perchè parliamo due linguaggi diversi! »

Succede una metamorfosi, — ma solo apparente e fugace nei due genitori. A forza di sentir ripetere da Roberto che Alma non è una buona figlia, non è una buona sorella, cominciano a mostrarsi severi con lei, ma senza capirne ancor bene il motivo. La madre la scaccia in cucina e le mette (per punizione) in mano la scopa; il padre le promette di benedirla col bastone. Si direbbe che quella ragazza deva chiudersi subito in un convento; invece, comparisce vestita con pompa, e scollata, per volare al veglione; ed è allora, un *oh!* di ammirazione generale: padre, madre, sorella e cognato restano estatici: la piccola dea del vizio ha trionfato di nuovo.

Tutto è messo sulla scena con grande evidenza, in scene nettamente inquadrate. I

caratteri si dànno subito a conoscere quali sono; come usano i commediografi di genio.

***

Tutta la commedia si agita fra concetti diversi e opposti dell'onore; ma la tesi e le tirate morali a che servirebbero, se l'ambiente e se i caratteri non fossero veri? Il Sudermann, da buon tedesco, si mostra preccupato da un pensiero filosofico; ma, in lui, l'artista è più forte del filosofo. Questo comincia a seccare; ma l'artista gli toglie la mano, lo fa compatire, lo fa dimenticar, quasi, e s'impone con vittoriosa energia.

Chi è incaricato di esprimere, specialmente, il pensiero filosifico dell'autore è un conte di Trast-Sarberg. Questi è un viaggiatore spregiudicato, che ritiene l'idea dell'onore tante volte diversa, quante sono, forse, le persone; si direbbe, perciò, che ha letto lo Spencer, che ha letto Max Nordau. Cacciato da un reggimento di usseri perchè non pagò i debiti di giuoco, peregrinò in Asia e in

altre parti del mondo, dove vide, presso tribù selvaggie, le più strambe maniere d'intendere l'onore; persino quella di offrire all'ospite, la propria moglie. Vi sono, infatti, selvaggi che si offendono se lo straniero non gode le loro consorti... Egli vorrebbe sostituire all'onore, il dovere. Eppure ha il coraggio di consigliar Roberto, che egli ama, di piantar addirittura la famiglia, perchè non lo capisce!

Quel conte Trast-Sarberg, via! è discretamente insopportabile. È uno di quelli che si cacciano nelle questioni di tutti, e pretendono di dar lezione a tutti. Succede che costoro, invece, ne ricevono. E ne intasca una, pepata, il conte da due bellimbusti amici di Carlo, che alle sue tirate filosofiche e alle sue insolenze, gli rispondono: non potersi egli battere con gentiluomini, per aver mancato al *dovere* di pagare i debiti del giuoco!... A questa conclusione, che fa il conte?... China la testa rassegnato, e se ne va, con tutta la sua teoria dell'onore in saccoccia.

*
* *

Ciò che avviene nella casa del commendatore non ha l'evidenza artistica, serrata, naturale concatenazione di scene che si nota, nella casa di Alma. Il *parvenu* è delineato giusto. Vera è anche la moglie di lui; una riccona volgare, la cui dote servì a slanciare, il marito negli affari. Il figlio Carlo è peggiore di tutti e due. E a paralizzarne le albagie e le cattiverie, il Sudermann ha messo in scena Eleonora, la sorella. Carlo ha sedotta la sorella di Roberto e disprezza costui; Eleonora vorrebbe ch' egli riparasse subito al mal fatto e stimasse Roberto come merita. Ed ella ama, Roberto; e giura a sè stessa di proteggerlo. È una donnina forte lei, è un carattere. Superiore ai pregiudizii sociali, anch' ella ha la sua maniera d'intendere l'onore. Per lei, riparare all'onore d'una fanciulla inesperta del popolo, non è, come vorrebbero il padre, la madre, e il fratello buona lana, esborsare una som-

ma.... Ella, sull' onore, ha le stesse, precise idee di Roberto. Roberto e Eleonora vengono adunque, tutt'e due, a insegnarlo alla propria famiglia l' onore! Ebbene: il parallelismo delle due case e di questi due banditori di rettitudine, non è tale che fa pensare naturalmente all' artificio? Luce qua, ombre là; è il sistema dei contrasti, di cui la scuola romantica ha tanto abusato.

***

Come in casa del padre storpio, così nel palazzo del padrone, Roberto provoca una scena violenta. Egli si scaglia contro Carlo, che, nel ricevere i resoconti degli affari, gli dà del ladro.

La collera, l' ira, che allora scoppiano in Roberto sono naturali; è naturale la sfuriata a cui s' abbandona contro colui che fu il vero ladro, il ladro dell' onore della sorella, contro que' padroni, che, dopo d' essersi fatti servire, lo insultavano e lo scacciavano su due piedi. Eleonora scatta anche lei, gli dà ragione;

e il padre, la madre, il fratello, restano muti come pesci!.... Capisco che la loro coscienza avrà detto: « questo galantuomo ha ragione » — ma quella gente là, che tiene tanto alla propria supremazia, e al decoro del palazzo, non ha più, per salvare le apparenze, un po' di voce da chiamare chi conduca all'aria fresca un pover'uomo così riscaldato? L'inverosimiglianza qui è patente.

Eleonora, alla fine, getta le braccia al collo di Roberto e lo proclama suo sposo. Il conte di Trast-Sarberg, che deve trovarsi anche allora, nel momento supremo, lo protegge lui pure e lo proclama suo socio ed erede universale. Vizio punito; onore trionfante! Ma che succede di Alma?... Che succede dei suoi?... Si sono alla fine convertiti?... Nessuno lo sa. E il pubblico batte le mani all'ultimo pistolotto del conte.

***

Quest'ultimo atto è alquanto debole. Il convenzionalismo, di cui vanno immuni il

primo atto e il terzo, magistrali, e che macchia un po' il secondo, — qui, nello scioglimento, rovescia in furia tutte le sue pentole di colori dozzinali: è un guazzabuglio di cattivo gusto, che risalta di più, pensando ad altre scene svolte colla mano possente d'un artista forse chiamato a grandi creazioni.

Commedie quali *L' Onore,* dove la finezza psicologica è quasi nulla, e, invece, l'ossatura è robusta, è ben determinata, con linee forti l'azione—non esigono attori straordinarii per piacere alle folle. Il risalto lo ha essa in sè, e tutti lo vedono.

Il Sudermann, che viene ad accrescere il repertorio delle nostre compagnie, merita gratitudine. Nel repertorio tedesco, egli deve, con quest' *Onore,* far press' a poco l'effetto che fece Federico Hebbel (1813-63), co' suoi drammi, in cui i critici ammirano ancora caratteri fortemente disegnati, piena vita, contrasto di passioni.

Ma il repertorio tedesco dalla povertà di

oggi, ricorre alla ricchezza di ieri. I capolavori dello Schiller e del Goethe, si rappresentano di continuo, in Germania; sono essi il cibo intellettuale del pubblico, che lo gusta avidamente; sono una forte, vitale educazione letteraria.

1890.

GRANDI INTERPRETI

TOMMASO SALVINI

nell' **Otello** *e nell'* **Amleto** *di* G. SHAKESPEARE.

Otello è *leale,* è *aperto, buono, valoroso.* Tale lo chiama il Senato della veneta Repubblica ch'egli illustra di nuova gloria. Non *ha le molli arti del dire;* ma è eloquente quando narra delle sue avventure periglio-se, e a tal segno che innamora perdutamente di sè una semplice giovinetta, e persuade della propria innocenza il Senato veneto, quando Brabanzio l'accusa di aver ammaliata con misteriose *droghe* l'ingenua sua figlia. Perchè, con lo Schlegel, lo chiamereste malvagio se soffoca fra i guanciali del talamo la povera Desdemona? Lo direste forse selvaggio perchè geloso d'un bene che perde?

o turpe assassino perchè fa trucidar Cassio ch'egli crede l'amante di sua moglie, e perchè trafigge Jago nel quale egli scopre tardi, troppo tardi, il suo diabolico traditore?

Otello viene dall' Africa, dove la civiltà non ha diffuso nemmeno una delle sue blandizie; Otello vive tra il fragore dell'armi, tra le fiere ebbrezze delle vittorie sanguinose; eppure egli è umano: la sua anima è fatta per le passioni che agitano tutti gli altri mortali. Perchè ha nero il volto, non ha lo spirito tenebroso; è leale, è aperto: lo ha detto la sua Repubblica, che conosce i suoi capitani.

Egli è innamorato di Desdemona; non n'è amante lascivo, benchè egli sia nato sotto un caldo cielo, dove si ama colla sbrigliata foga dei sensi. Egli s'innamorò di quella fanciulla perch'ella sentiva pietà e s'inteneriva al genuino racconto della fortunosa sua vita. Egli, con lo slancio del cuore sincero, la chiama sua sposa dinanzi alla Repubblica, e vuole che il Senato la circondi di tutto l'o-

nore che le si addice, come figliuola d'un senatore, come sposa d'un capitano della Repubblica.

Ama, e sa di essere amato: non crede che Desdemona lo tradisca se non quando dall'uomo ch'egli crede *onesto* ha le prove, per lui irrefragabili, della realtà di lei. Chi di noi, nelle sue condizioni, avrebbe pensato altrimenti sul conto di Desdemona, della quale il padre Brabanzio stesso dubitava invitando Otello a tenere gli occhi bene aperti sopra di lei? — No, non è possibile, egli esclama,—Desdemona non può essere colpevole: è troppo limpido il suo sorriso: e aggiunge con l'ingenuità d'un bimbo, « sulle sue labbra io non ho trovato i baci di Cassio! »

Non crede sulle prime a quell' Jago al quale ha pure abbandonata tutta l'anima sua e ch'egli persino minaccia di morte e calpesta col piede se non gli dà prova delle sue accuse. La prova è un fazzoletto; un fazzoletto ricamato, donatogli, prima di morire, da sua madre, una zingara, la quale gli aveva

detto: Figlio mio, questo fazzoletto donalo alla sposa che tu eleggi; ma bada ch' egli ha un magico potere: s'esso è smarrito dalla tua donna, od è da lei ad altro donato, guai! guai a te! — Desdemona lo aveva smarrito difatti, quel lino fatale. Otello, benchè umano, subisce il fatalismo degli orientali, e crede alle parole della zingara che suole leggere nel futuro, della madre moribonda.

Egli non si vendica subito di Desdemona; non si *vendica* di lei neanche allora che egli la strozza colle convulse proprie mani: egli la *punisce* d' una colpa di cui egli la crede macchiata e *punisce* sè stesso, sgozzandosi, quando sa di aver commesso un errore. Egli è giusto persino nella sua micidiale passione. Otello non è un selvaggio, è un uomo: è la Nemesi di sè stesso. È grande la sua gelosia, ma non fu grande il suo amore? È forse sterile la sua gelosia che cresce sempre più alle crescenti perfide suggestioni di Jago? È una gelosia che gli inaridisce il cuore e lo fa diventare un freddo uxoricida? Ma

no,—egli rompe in singhiozzi; e in quel torrente di amare lagrime ch'egli versa, piange la sua più grande illusione che si rompe, il suo più ricco tesoro che gli è rubato, il suo onore che gli s'invola: — Si odia Jago, ma non Otello. Jago è un carnefice: Otello è la vittima di lui. Jago è il serpente tentatore: Otello è il povero Adamo, il quale sente tutte le infocate passioni che ha soffiato dentro alla sua fragile creta il buon Dio.

*
* *

Ma, domanderanno i lettori, perchè ora quest'analisi d'una creazione dello Shakespeare che tutti sanno a memoria? — Analizzando Otello, si analizza Tommaso Salvini, e il Salvini nella tragedia dell'*Otello* è il più profondo, il più fino, il più giusto interprete dello Shakespeare; il quale non esagera mai, ma serba la più conveniente misura anche fra le bufere dei tragici avvenimenti e nel-

le febbri umane. Il Salvini ha peraltro i suoi difetti: ed oseremo accennarli più avanti.

Egli ottenne iersera all'affollatissimo teatro Dal Verme un trionfo: le chiamate non le potemmo contare: ogni applauso era un urlo d'entusiasmo, perchè a ogni momento ci rivelava lo Shakespeare, cioè l'*umanità*, la *realtà* del sommo tragedo inglese. Il Salvini ha compreso che l'Otello non è un eroe all'Alfieri: un duce di bronzo, d'un solo pezzo: ma sa ch'è un uomo il cui carattere, benchè sia uno, ha mille ombre, mille tempeste, le quali si sollevano non a casaccio, ma per un motivo crescente e affatto umano: la gelosia. Il Salvini ha una voce affascinante, ed egli non potrebbe spiegare ad ogni ora la irresistibile potenza? Eppure la tiene quasi sempre in petto e ne adopera i chiaroscuri per esprimere appunto le penombre dell'immensa passione di Otello. Quando racconta al Senato come Desdemona s'accendesse di Otello, non fa pompa di declamazione; ma espone con calma i fatti già per

sè eloquenti. Egli esprime accenti gagliardi solo quando la passione è gagliarda e trabocca, ed è allora che l'effetto è potente, ed è sopratutto naturale, non già ricercato apposta per farsi applaudire dalle facili turbe.

Nei primi due atti, il Salvini è semplice, piano; e non è semplice, non è forse piano. in quegli atti preparatorii il capolavoro dello Shakespeare? Quando Otello ha ucciso Desdemona, ed ha prova da Emilia ch'ella era innocente, trafigge Jago, ma poi piange e Desdemona e il proprio errore, e si accascia come un leone moribondo, sotto l' angoscia suprema; ma per risorgere ben presto d'uno scatto e per uccidere sè stesso. Ebbene: il Salvini fa tutto questo, e, (non diciamo niente affatto un'esagerazione) quel passaggio così repentino dalla quiete simulata al furore mortale ci ha messo i brividi.

Come è sobrio nel gesto Otello Salvini! Il Salvini collabora persino collo Shakespeare nelle ironie taglienti con cui accoglie Desdemona e l'Emilia, ch' egli crede connivente

alla supposta infedeltà coniugale di lei! — collabora collo Shakespeare quando sugge palpitante il veleno che a poco a poco gli filtra nell'animo l'*onesto* Jago, e quando infine, smascherato Jago, lento si rizza, e infiammato negli occhi, dal pavimento e si lancia armato sopra Jago. Il Salvini nell'*Otello* è vero, è shakesperiano, e non possiamo dire più, perchè sarebbe come dire che ci sembra sublime.

***

I confronti sono odiosi, si dice sempre. Ma se non si stabiliscono raffronti, si spenna d'un'ala la già randagia critica teatrale. Orbene: Ernesto Rossi, ch'è pur grande nell'*Otello,* ci sembra vinto dal Salvini. Il Rossi fa di Otello un amante lascivo, un selvaggio, un bruto, che mugge ed è sempre sul punto di divorare le sue vittime. Il Salvini ne fa un uomo. Il Rossi fa di Otello un tipo tutto suo, contraddicendo (ci sembra) coll'interpretazione alla parola shakesperiana

che esprime. Il Salvini invece si attiene fido allo Shakespeare e naturalmente tuona e abbaglia meno, ma commove di più. Un sublime grido ha Ernesto Rossi, che il Salvini non ha, ed è quel *parve!* finale che Otello ripeta quando Jago, per discolparsi, afferma: « Nulla ho detto ch'egli stesso non l'abbia « trovato giusto e vero; io dissi quello che « vero mi *parve!...* » Il Rossi in quel punto ci agghiaccia il sangue. Tommaso Salvini, invece è muto. Questo è un suo difetto.

***

Ed eccone un altro: Prima di uccidere Desdemona, Otello-Salvini, ci sembra che pianga troppo. Non sono poco naturali quelle troppe lagrime in quel momento di punizione? Otello esala allora tutta la sua terribilità; tanto è vero che uccide la sua donna per punirla della sua colpa. Quella punizione egli l'ha già meditata. Egli esita un istante a porla in effetto, questo è vero, perch'egli non è bestialmente acciecato dalla passione

e pensa che « spenta la vita a Desdemona, non potrà più riaccenderla come una fiaccola ». Tuttavia non si pente della condanna di morte ch' egli infligge a quella creatura infelice: la trova meritata. Lagrimerà dopo e assai; si pentirà dopo di aver resa cadavere la moglie *innocente,* sposata per mutuo amore; e allora il suo scoppio di pianto disperato otterrà l'effetto più potente.

Un altro difetto del Salvini ci parve quello di indossare un vestito non forse... da capitano. L'Otello dello Shakespeare parla più volte di *pompe* e un altro grande tragico, Ernesto Rossi, ne' bei paludamenti, l' ha perfettamente capito.

Ma, e gli altri attori della compagnia? Come recita Jago, la sua commedia viperea? Come geme la nobile fanciulla delle lagune? Come Emilia sa smascherare lo scellerato marito? Come il canuto Brabanzio respinge da sè l'innamorata figliuola? Come Cassio rimpiange la gloria perduta? Come?.... Non rechiamo inutili dispiaceri.

*
* *

E ora consideriamo Tommaso Salvini nell' *Amleto.*

Tutto è tetro. L'*Amleto* è la più luttuosa tragedia che sia mai stata scritta; è seminata di cadaveri; un' aura di distruzione circola per tutte le scene, che si svolgono sempre più funeree. Che vuole Amleto? Vuole la morte di chi fece morire suo padre, la cui ombra gli apparisce una notte presso il castello, e gli dice di vendicarlo. Amleto distrugge tutta la sua fede, tutte le sue illusioni dinanzi al delitto della madre. Questa col suo delitto gli ha gettato l'orrore nell'animo; ilquale non s'acqueta neppur colla morte, non crede nemmeno alla morte che tutto finisce, e domanda che cosa ci sia *al di là.* L'unico essere puro, gentile, che passa attraverso alla sanguinosa reggia di Danimarca, è un angelo innamorato, è Ofelia. Tu pur l'amavi, o Amleto, quella fanciulla dai miti pensieri, e, in pegno dell' amor tuo, le

donasti un giorno anche dei gioielli. Margherita si è perduta al fascino dei gioielli che il diavolo le aveva collocato tra i fiori del giardino: Ofelia invece li restituisce, lagrimando, ad Amleto, perchè questo non l'ama più. Non è il bagliore che la appaga, ma è l'affetto di cui ha sete, e senza del quale si spegne.

— *Sei tu onesta?* le chiede Amleto beffardo. — Egli non crede neppure alla virtù di lei e vede quasi la devastazione anche nel l'animo buono di Ofelia. Passa, o povera Ofelia; passa per questa fosca reggia, diventa pazza davvero, mentre pazzo si finge il tuo principe; va; e, mentre canti e intrecci ghirlande, muori affogata sotto i rami d'un salice! Lo Shakespeare ama il salice; questa pianta pietosa che, curvandosi, sembra abbracciare i sepolcri. Anche Desdemona, presaga di morire, canta la canzone del salice.

Le parole che si sentono in tutta la tragedia, sono parole di delitto, parole di morte. L'unico riso è lo scoppio delle risa fatue

di Amleto; è il suo scherno. Il solo nome di Yorik è il nome che scoppietta nel camposanto; ma il buffone Yorick, è scheletro; e il nudo suo cranio che, risonando, balza sul badile dell' ironico fossajuolo, non ha sulle labbra d'ossa, nemmeno un solco delle infinite celie d'un giorno.

Lo Schlegel ha detto che l'*Amleto* è la *tragedia del pensiero;* la Chateaubriand ch'è la *tragédie des aliénés;* un critico italiano ch'ella è la tragedia degli *irresoluti.* Si; tutto è vero; ma si potrebbe forse chiamarla anche la tragedia della distruzione.

***

Lo Shakespeare la prediligeva, a quanto dicono, sopra tutte le sue immense creazioni. Egli, così fecondo concepitore, vi lavorò su quindici anni. Si disse ch'egli rappresentò sè stesso nel tipo d'Amleto. Nei suoi sonetti, lo Shakespeare rivela difatto la sua anima rabbuiata e scettica, quasi come quella del principe di Danimarca. È possibile,

dunque, ch'egli abbia voluto riflettersi nell'*Amleto* come il Byron nel *Manfredo,* lo Schiller nel Marchese di Posa del *Don Carlos,* Alfredo De Musset nel *Rolla,* il Leopardi nel *Consalvo,* Ugo Foscolo nell'*Ortis.* Amleto è un tipo profondamente shakesperiano, è tipo nordico;—la tragedia che lo circonda, e che nasce da lui stesso, è funerea, fredda, agghiacciata. Guai dunque ad alitarle su un soffio meridionale. La si guasterebbe.

Fissati questi criterii, vediamo un po' adesso come un tragico, pur degno del più grande poeta del mondo, abbia interpretato l'*Amleto.*

***

Tre o quattro momenti molto felici ha Tommaso Salvini, il quale è assai applaudito, ma non leva il pubblico all' entusiasmo come nell'*Otello.* Quando il fantasma errabondo del padre apparisce ad Amleto fra la gelida tenebra della notte, il Salvini per lo spavento, non può proferire parola, si curva,

si mette in ginocchio, e trema, allibisce come chi è soggiogato da un fascino tremendo e soprannaturale. Il padre deve rivelargli il più grande e il più terribile segreto: il delitto del proprio fratello e della moglie superstite. Il Salvini ascolta quella rivelazione, e a poco a poco il respiro gli diventa affannoso, l'angoscia gli dilania le fibre e, mentre Ernesto Rossi, levando alte le braccia, emette il grido famoso: *O profetica anima mia!* e s'impone, il Salvini proferisce una frase simile a questa, ma sottovoce come chi rammenta e dice cosa pensata altra volta in segreto, e come chi ha sempre davanti un'ombra che gli parla e paralizza tutte le sue facoltà. Il Salvini qui ci sembra più vero del Rossi. La situazione è dominata unicamente dal fantasma, e Amleto, atterrito, quasi sparisce.

Quando Claudio, l'usurpatore scellerato del trono del proprio fratello, è in preda ai rimorsi e tenta di levare una preghiera al cielo, Amleto colla spada in pugno, entra, non

visto, nella stanza del re e muove già per trafiggerlo. Ma no: egli esclama ben presto: egli prega e la sua anima purificata potrebbe volare in cielo. No: voglio attendere di compiere la mia vendetta: lo ucciderò quand'egli, in mezzo ai tripudii ed all'orgia, avrà l'anima nera di peccati. Otello non si *vendica* come Amleto, ma *punisce* Desdemona, quasi egli fosse la legge umana; non vuole soffocare la sua donna se prima non le domanda se ha detto le sue orazioni. « Se vi risovvenite di qualche colpa, di cui non abbiate ancora chiesto perdono al cielo e ottenuto grazia, fatelo tosto. Obbedite e siate sollecita: io passeggerò per la stanza intanto che la vostr'anima si apparecchia... perchè non vorrei ucciderla... no... il cielo me ne preservi!... non vorrei uccidere l'anima vostra... » Il Salvini in quel momento rappresenta, ci sembra, assai vivamente lo stato di Amleto, il quale, come avviene sempre nell'irresoluta sua indole, si pente di porre

in azione una cosa che il suo pensiero aveva concepita.

Così nella scena con la madre e nel celebre monologo, là, dove Amleto è dubbioso dell'oltre tomba... mentr'egli aveva pur visto, co' suoi occhi, lo spettro del padre dannato alle *sulfuree vampe* del Purgatorio, Tommaso Salvini mi è sembrato ammirabile. Amleto dubita di tutto, è in perpetua lotta con sè stesso, e il suo pensiero vaneggia sovente a tal segno che noi dubitiamo alla nostra volta se il finto pazzo sia un vero delirante.

*
* *

Nel complesso, il Salvini è un Amleto che in qualche momento si riscalda troppo; è un Amleto meridionale. Lo stesso difetto è pure in Ernesto Rossi, il quale ha impeti troppo calorosi; ma il Rossi sa apparire lugubre e diffonde un color fosco per tutta la tragedia ch'egli signoreggia. Il Salvini sta al disotto del posto che dovrebbe occupare e non dà

tutto il rilievo dovuto a un carattere il quale, benchè sia esagitato da una continua tempesta, spicca dal quadro tenebroso della tragedia e domina sugli avvenimenti, sugli animi e sui sepolcri che lo attorniano.

Quando Laerte, alla scena del camposanto, *declama* sul feretro della sorella Ofelia, Amleto rompe in mezzo alla folla del funebre corteggio, ed esclama: « Chi è colui che con tanta *enfasi* (il Carcano, di cui si serve il Salvini, traduce *impeto*) chi è colui che con tanta enfasi esprime il dolor suo? » Il Rossi in questo momento spiega quella *enfasi* cui flagella in Laerte, ma tuttavoia grandeggia e domina la posizione, esprimendo con gagliardia tutto l'immenso amore ond'egli un giorno aveva amata la povera Ofelia.

***

Nell'*Amleto* declama molto il Rossi, ma declama anche il Salvini, il quale, non sap-

piamo perchè, separa talvolta con una pausa il nome dall' aggettivo. Se c' è un tipo tragico che non deva declamare è Amleto. Amleto è uno spirito indagatore, o a dir meglio dissolvente. Le sue sentenze non sono prediche, per correggere i peccatori, ma fredde lame ch' egli, odiando la vita e gli uomini, configge nei loro cuori per ucciderli addirittura.

Il Rossì nondimeno esprime la pazzia di Amleto in un modo che fa quasi paura e la fa risaltare da quei lucidi intervalli che ha pur Amleto. Il Salvini, invece, non diventa mai folle; resta sempre uno scettico o tutt' al più uno spirito balzano che scherza e schernisce e ride. La grandezza tragica di Amleto consiste in quella simulata follia. Tommaso Salvini la fa quasi sparire agli occhi nostri dal lugubre dramma; non le dà rilievo.

Noi vorremmo vedere Amleto biondo, coi capelli lunghi e disciolti per le spalle; noi

vorremmo vedere in lui un vero figlio del nord... Tommaso Salvini ci dà un Amleto meridionale.

(Milano, 4 e 6 febbrajo 1878).

SARAH BERNHARDT

Sarah Bernhardt ne **La dame aux camèlias** *di* ALESSANDRO DUMAS. *Prima rappresentazione in Italia: marzo 1882 al « Teatro Manzoni » di Milano.*

Sul palcoscenico vediamo passare la strana figura d'una attrice francese, che possiede il dono a cui non si vorrebbe credere: il dono ineffabile del fascino.

Quando Sarah Bernhardt comparve l'altra sera per la prima volta sulle scene del teatro Manzoni, sembrò che comparisse una delinquente. Colei, per il pubblico di Milano, non era più la celebre, la famosa Sarah Bernhardt; ma un' artista nuova, che doveva essere giudicata. Tutte le esagerazioni della *rèclame* erano altrettante aggra-

vanti per lei. Sarah Bernhardt è intrepida; ma in quel momento deve aver avuto un po' di paura; come ne ha avuta la Patti, quando comparendo alcuni anni fa, alla Scala, in quelle stesse vesti di Margherita Gauthier, venne accolta con silenzio glaciale che quasi le ammortì nella gola le prime note d'usignuolo. È notisi che allora si trattava di un'italiana, la quale portava gloriosamente l'arte italiana per tutto il mondo, come Sarah Bernhardt porta adesso l'arte della sua Francia.

*
* *

Il pubblico per altro non fu ingiusto. Appena Sarah cominciò a recitare, una corrente di simpatia si diffuse per tutto il teatro. Non si perdeva una sua parola; non si perdeva un'inflessione di voce, nè un gesto; e si ammirava. Noi vedevamo svolgerci davanti una potenza multiforme; qualche cosa d'insolito che si sviluppava a poco a poco e diventava gigante e ci affascinava. Gli ar-

tisti mediocri sono sempre eguali, d' una stessa tinta. Così noi vedemmo altre Margherite Gauthier, che riuscivano forse a commoverci; ma erano Margherite unicolori, uniformi, sempre vestite di bianco come educande, o vestite di rosso come diavoli. La Margherita Gauthier di Sarah Bernhardt è una donna che compendia in sè cento donne; è il vero eterno femminile: Eva. Della donna ha l' impeto appassionato, la carezza che fa fremere, l' abbandono molle, il languore irresistibile, il pianto che spezza il cuore, e l' orgoglio offeso, l' alterezza momentanea, la tentazione felina d' una civetta e le moine d' una bimba, il sacrificio, tutto. È una donna complessa, una donna che si centuplica e, nello stesso tempo, è un tipo che campeggia spiccatissimo. Si capisce che quella donna debba peccare fra le sue camelie, come si comprende che debba amare disperatamente fra le sue lagrime: di tutto è capace. Quando il padre d' Armando è costretto a dirle ch' ella è una buona figliuo-

la, noi sentiamo che dice una verità; quella Margherita Gauthier che ama, com'è rappresentata da Sarah Bernhardt, ci pare che abbia persino qualche raggio di santa, e ci fa pensare alla traviata della leggenda evangelica, da cui deriva in linea retta: alla Maria di Magdala.

Noi avevamo in capo un tipo preciso e fisso di Margherita Gauthier; mercè Sarah Bernhardt noi abbiamo visto quel tipo incarnato e compiuto. Non lo dimenticheremo mai.

*
* *

C'è chi fa di Margherita un angelo immacolato, sulla cui fronte pura non è passato nemmeno il soffio del fallo; c'è chi ne fa una cortigiana volgare. La Bernhardt, invece come la Patti nella *Traviata*, ne rende il tipo giusto di cortigiana elevata, finissima, aristocratica. La si vede nel primo atto qual'è, quando l'amore non ha preso il sopravvento sulla galanteria. È una donna che civetta con chi meglio le piace, ma con

eleganza: è una donna che si vende, ma si vende con garbo. Se cadesse anche in povertà, non si getterebbe come un cencio nell' immondezzaio comune; ma porterebbe sempre quella che si dice un' impronta distinta. Il vero amore a poco a poco trasforma, o per dire più giusto, soffoca in lei la cortigiana, per lasciare tutto il campo alla donna che ama con disinteresse, con passione; e la passione cresce, cresce, giganteggia, per finire con la morte.

E come muore Sarah Bernhardt! Muore sospirando d' amore, in piedi, fra le braccia di Armando, che dopo un' assenza lunga e angosciosa, è ritornato sul suo cuore, ahimè moribondo! Ella, consunta dalla tisi, agonizzante, si avviticchia con disperazione al giovane sano e robusto che adora e che aveva tanto desiderato di rivedere almeno ancora una volta: si avviticchia a lui come una naufraga, e grida che vuol vivere, che vuole amare, e mesce ai singulti del presentimento della morte vicina, fremiti tali di

gioia, di ebbrezza, che corrono pur nelle vene di tutti noi. Allora più che mai entriamo in quella misera anima innamorata che si spegne. E si spegne adagio adagio, come una lampada. « Margherita! Margherita! » chiama Armando che sente sulla propria la scarna guancia di lei ormai gelata del gelo della morte; ed ella, ch' è rimasta ritta in piedi, sostenuta da Armando per una delle sue mani lunghe, ischeletrite, si abbandona nel vuoto e, compiendo in aria mezzo cerchio, bianca, istecchita, cade sul pavimento. — A questo punto, gli spettatori più insensibili non possono frenare un gesto di paura: un brivido freddo guizza per le ossa: e, appena scende il sipario, si vuole con battimani, con grida, rivedere subito Sarah Bernhadt, per assicurarsi ch' ella è viva, proprio viva, tanto l' illusione della morte è perfetta. — Morir bene! Ecco uno dei tormenti degli artisti. E Sarah Bernhardt ci riesce, con effetti nuovi, specialmente nelle parti romantiche e pato-

logiche come in quelle della *Dame aux camèlias*. Il suo corpo alto, magro, spettrale, con quelle braccia lunghe lunghe che, quand'ella le allarga paiono le braccia d'una martire crocefissa; il viso ossuto, gli occhi resi più cavernosi dal nerofumo applicato coll'abilità di pittrice che la segnala; quell'insieme di sofferente, di malata, che è in tutta la persona, si prestano molto alle agonie simulate e alle morti sulla scena.

I medici assicurano che la morte di Margherita Gauthier della *Dame aux camèlias*, come la rappresenta la Bernhardt, non è vera, nè verosimile. Difatti, quando si muore, non si resta ritti in piedi; bensì, se in piedi, si casca sui proprii ginocchi. Ma che importa se la Bernhardt, in quella scena suprema, non ci dà rigorosamente il vero? Se dovesse seguirlo, dovrebbe funestarci con un'agonia disgustosa, da vera tisica, da farci scappar tutti. Ella ci dà una morte nuova, alta, poetica, che ci scuote, che ci commuo-

ve: una morte da scena, non una morte da ospedale. Ella abbellisce, ingentilisce col suo genio creatore quell' orribile cosa ch' è la morte, e nello stesso tempo ce ne fa sentire, in un baleno, nel fondo all' anima, il pauroso mistero.

Sta qui, qui la sua potenza. Così ci fa sentire il vero, profondamente il vero!

***

Come i nostri posteri designeranno Sarah Bernhardt?... Chi lo sa? La chiameranno forse *l' attrice della morte.* Difatti, Sarah è finissima in tutto, in tutto è grande, ma è somma nella morte. Morire sulla scena è la sua più spiccata specialità; è la sua più irresistibile passione. Nella stessa sua vita, fra le sue bizzarrie, ella ha sempre mostrato una strana simpatia, un' acre voluttà per tutto ciò ch' è funebre, per tutto ciò ch' è sepolcrale. Si dice che si tenevo sotto il letto un feretro e che, qualche volta, vi si chiudeva dentro. Ma sarà poi vero?...

Nell' *Adrienne Lecouvreur* ella muore delirando e fa trasalire. E quasi si direbbe che trascuri tutta la sua parte negli atti antecedenti (non molto piacevoli, del resto) per concentrare la potenza del proprio genio nell' ultimo atto luttuoso. Nell' ultimo atto del *Sphynx* del Feuillet, muore diversamente; e muore ogni sera, in modo nuovo; muore persino due volte al giorno come ha fatto al teatro Manzoni in cui, instancabile, diede l'altra sera due rappresentazioni, l'una di giorno e l'altra di sera.

Qui non c'è spazio per esaminare come si converrebbe, la Bernhardt nel *Frou-frou* nel quale lavoro, come nella *Dame aux camèlias*, riportò un memorando trionfo. Diremo solo che ci parve un tipo nuovo affatto.

Sarah Bernhardt ha fama d'aver portata col Coquelin, comico, la massima naturalezza sulle scene francesi. Gli attori tragici, prima di lei, cantavano allegramente; e cantano anche adesso quando si tratta di recitar versi, e riescono insopportabi-

li. Ella recita con incantevole semplicità, la prosa, ma non sempre. In qualche momento è affettata; strascica troppo studiatamente la frase; si direbbe che ami troppo ascoltare la propria voce armoniosa e chiara,— chiara tanto che non si perde sillaba di quanto dice, e armoniosa come un' orchestra di violini perduta in una solitudine. Specialmente quando piange, quella voce è una melodia, quasi si soffre a sentirla.

Nella *Dame aux camèlias*, Sarah Bernhardt emerge. È il suo « cavallo di battaglia » che la conduce nel campo della gloria. Nelle altre produzioni è grande, ma non raggiunge quella potenza di rappresentazione. Quanti altri caratteri, ella saprà mai in seguito incarnare, illuminare, far sentire? Chi può dirlo? Tutto è da attendersi da quella ricchissima natura d' artista.

(1882)

INDICE

Alessandro Dumas . . . . . Pag. 1
Vittoriano Sardou . . . . . » 19
Ancora col Sardou. . . . . » 42
Di nuovo il Sardou. — E. Pailleron. . . » 59
Edmondo Gondinet. . . . . » 73
Francesco Coppée . . . . . » 80
Ernesto Renan . . . . . » 86
Emilio Zola. . . . . » 96
Enrico Ibsen . . . . . » 106
H. I. Byron . . . . . » 115
Ermanno Sudermann . . . . . » 125

GRANDI INTERPRETI.

Tommaso Salvini . . . . . » 141
Sarah Bernhardt . . . . . » 161

PN
2683
B3
v.2

Barbiera, Raffaello
Polvere di palcoscenico

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 30 10 06 004 8